

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Eleonora Frenkel Barretto

Metáforas e Lunfardo  
nas traduções brasileiras de  
*Los siete locos*, de Roberto Arlt

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Florianópolis  
2007

## Agradecimentos

Ao finalizar esta etapa de formação pessoal e profissional, é importante lembrar algumas pessoas que me acompanharam e contribuíram para a realização desta dissertação.

Agradeço primeiramente ao Prof. Walter Costa, pelos cafés de orientação, pelo material bibliográfico emprestado e pelo apoio afetivo e incentivo oferecido em momentos muito difíceis que se apresentaram no período de mestrado.

Igualmente, agradeço pela colaboração e compreensão de funcionários e professores da PGET, que sempre estiveram dispostos a facilitar procedimentos burocráticos indispensáveis, especialmente ao Prof. Markus Weinenger, que me aceitou como aluna ouvinte no primeiro semestre que frequentei o curso e, com isso, permitiu que me aproximasse dos estudos da tradução, vindo a contribuir posteriormente com esta dissertação no exame de qualificação e em sua defesa.

Agradeço também as contribuições do Prof. Mauri Furlan no exame de qualificação, as valiosas considerações da Profa. Andréia Guerini sobre o texto e a participação da Profa. Patricia Willson na banca de defesa.

Agradeço ao Prof. Pablo Rocca pelas dicas de leitura e ao *Programa de Documentación en Literatura Uruguaya y Latinoamericana* (PRODLUL), da *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República* (Montevideo) pelo material bibliográfico proporcionado.

Da mesma forma, agradeço à Maria Rita Palmeira, à Mariana Dorsa e à Margarita Barretto pelo material facilitado e, a esta última também pela atenta leitura, constante incentivo e enormes contribuições ao texto.

Aos amigos Roberta, André, Fabiane e Lars, agradeço o carinho e a estes últimos o empréstimo do *notebook* que me salvou na etapa de conclusão do trabalho. Aos queridos Jacques, David, Bianca e Maurício, agradeço a atenção e as opiniões sobre a apresentação; ao colega Pablo Cardellino o apoio técnico e à Kelen Agostinho a ajuda prática.

Compartilho com a amiga Gabriela de França os diversos momentos deste mestrado e comemoraremos juntas sua conclusão.

## Resumo

Esta dissertação analisa as estratégias adotadas para traduzir para o português brasileiro o romance *Los siete locos*, considerando os seguintes aspectos significativos do estilo do escritor Roberto Arlt: 1) recursos literários – metáforas, antíteses e oxímoros, redes significantes subjacentes; 2) aspectos da oralidade – formas de tratamento, lunfardo e expressões idiomáticas. As referências teóricas para identificar as dificuldades e possíveis estratégias de tradução estão em Newmark (1981), Costa (2001), Baker (1992) e Berman (2007). A crítica seguiu o trajeto analítico sugerido por Berman (1995) e buscou-se uma aproximação com questões de crítica literária para a identificação dos traços estilísticos do escritor, a partir do conceito de “interpretação”, de Arriguicci Jr. (2005), e das considerações de Haroldo de Campos (1992) sobre a tradução como “forma privilegiada de leitura crítica”. Quanto aos recursos literários, verificou-se a reconfiguração por parte dos tradutores da maior parte dos traços estilísticos selecionados no texto de partida; quanto aos aspectos da oralidade, observou-se que os tradutores optaram, na maior parte dos casos, por encontrar termos e expressões com sentido semelhante, mas forma diferente na língua de chegada.

Palavras-chave: Tradução, Crítica, Literatura, Procedimentos Estilísticos, Estratégias de Tradução.

## Abstract

This master theses analyzes strategies for the translation of the novel *Los siete locos* into Portuguese language, focusing the following aspects of Robert Arlt's style: 1) literary features \_metaphors, antitheses and oxymora, underlying network of significant 2) oral features, forms of address, *lunfardo* and idiomatic expressions.

Theoretical references to identify difficulties and possible translation strategies were found in Newmark (1981), Costa (2001), Baker (1992) and Berman (2007).

Critics were based on analyzing techniques suggested by Berman; also an approach with literary critics was intended in order to identify the authors stylistic devices, using Arrigucci Jr's concept of interpretation (Arrigucci Jr., 2005) and Haroldo de Campos considerations on translation as a "privileged sort of critical reading" (Campos, 1992).

Analysis reveals that literary features were reconfigured by translators in most of the stylistic devices selected in the source text; as for oral issues, translators made their choice for words and expressions with similar meaning in the target language, but different form.

Keywords: Translation, Critics, Literature, Stylistic Procedures, Translation Strategies.

## Índice de figuras

Figura 1 .....	4
Roberto Arlt	
Fonte: <a href="http://www.sololiteratura.com/php/autor.php?id=1&amp;seccion=200">http://www.sololiteratura.com/php/autor.php?id=1&amp;seccion=200</a>	
Figuras 2 e 3 .....	13
Fachadas de Buenos Aires, fotos de Gustavo Frasso	
Fonte: <a href="http://www.analitica.com/bitbliblioteca/omar_blanco/boedo.asp">http://www.analitica.com/bitbliblioteca/omar_blanco/boedo.asp</a>	
Figura 4 .....	18
Mapa de Capital Federal, com destaque em Boedo e Centro, região da <i>calle Florida</i>	
Fonte: <a href="http://www.luenticus.org/mapas/buenosaires.html">http://www.luenticus.org/mapas/buenosaires.html</a>	
Figuras 5 e 6 .....	25
Esquina das avenidas San Juan e Boedo e Boedo antigo	
Fonte: <a href="http://www.analitica.com/bitbliblioteca/omar_blanco/boedo.asp">http://www.analitica.com/bitbliblioteca/omar_blanco/boedo.asp</a>	
Figura 7 .....	35
Capa da Edição de <i>Los siete locos</i> (Losada, 1958)	
Fonte: <a href="http://www.sololiteratura.com/php/autor.php?id=1&amp;seccion=200">http://www.sololiteratura.com/php/autor.php?id=1&amp;seccion=200</a>	

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I - ARLT E SEU TEMPO .....</b>	<b>4</b>
1. OPERÁRIO DOS LIVROS .....	4
2. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO .....	13
3. CONTEXTO LITERÁRIO .....	18
3.1. “Dilema fundamental de um momento”: Boedo e Florida .....	18
3.2. O grupo de Boedo e suas origens .....	25
<b>CAPÍTULO II - ANÁLISES PRELIMINARES .....</b>	<b>28</b>
1. TRAJETO ANALÍTICO .....	28
2. TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO .....	31
3. ENREDO E ESTILO DE LOS SIETE LOCOS .....	35
3.1. Aspectos para análise e Estratégias de tradução .....	41
4. TRADUTORES E TRADUÇÕES .....	56
4.1. Os sete loucos, tradução de Janer Cristaldo .....	56
4.2. Os sete loucos, tradução de Maria Paula G. Ribeiro .....	61
4.3. Roberto Arlt traduzido e recepção no Brasil .....	65
<b>CAPÍTULO III – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES .....</b>	<b>73</b>
1. RECURSOS LITERÁRIOS .....	73
2. ASPECTOS DA ORALIDADE .....	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>101</b>

*Hoy no hay guita ni de asalto,  
y el puchero está tan alto  
que hay que usar el trampolín...  
Si habrá crisis, bronca y hambre  
que el que compra diez de fiambre,  
hoy se morfa hasta el piolín...*<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação analisa as estratégias adotadas para traduzir para o português brasileiro o romance *Los siete locos*,<sup>2</sup> considerando os seguintes aspectos significativos do estilo do escritor Roberto Arlt: 1) Recursos literários – *metáforas* (entre as quais se incluem: *comparação metafórica*, *personificação*, *sinestesia*), *antítese* e *oxímoro*, e *redes significantes subjacentes*; 2) Aspectos da oralidade – *formas de tratamento*, *lunfardo* e *expressões idiomáticas*. Apresenta-se no capítulo II, a sistematização das dificuldades e possíveis estratégias de tradução de cada uma das questões selecionadas, conforme os seguintes teóricos: Newmark (1981), Costa (2001) e Baker (1992); em alguns casos, tomaram-se também como referência as “tendências deformadoras” elencadas por Berman (2007).

Expõe-se também no capítulo II, a metodologia seguida para fazer a crítica, a saber, o trajeto analítico proposto por Berman (1995), cujos passos básicos são:

- Leitura independente das traduções e identificação das zonas textuais problemáticas e bem-sucedidas;
- Leitura do texto de partida e identificação dos traços estilísticos que singularizam a obra;
- Informações sobre o tradutor;
- Confrontação entre o texto de partida e as traduções;
- Estudo da recepção da obra.

Nesse sentido, procedeu-se primeiramente a uma leitura das traduções como textos independentes e apresentam-se, no mesmo capítulo de análises

---

<sup>1</sup> Enrique Cadícamo, “Al mundo le falta un tornillo”, 1934 *apud* Viñas 2005: 142.

<sup>2</sup> As traduções são de Janer Cristaldo (publicada pela editora Francisco Alves, em 1982) e Maria Paula Gurgel Ribeiro (publicada pela editora Iluminuras, em 2000).

preliminares à confrontação propriamente dita, considerações sobre o projeto identificado em cada uma, bem como informações sobre os tradutores.

A identificação de traços estilísticos do escritor para posterior comparação exigiu um aprofundamento em questões de crítica literária, para as quais serviram como fundamento as considerações de Arrigucci Jr. (2005) sobre a “interpretação” na literatura e de Haroldo de Campos (1992) sobre a tradução como “forma privilegiada de leitura crítica”.

Complementando as análises preliminares, apresenta-se um levantamento sobre as traduções de Roberto Arlt a outras línguas, bem como as traduções de outras obras do escritor ao português brasileiro, e sobre sua recepção na imprensa e estudos acadêmicos do país. Com isso, pretende-se não reduzir a análise das traduções a uma comparação intertextual, mas inseri-la na perspectiva sistêmica defendida por Even-Zohar (1997), que considera a cultura, as línguas, a literatura e a sociedade como um sistema dinâmico e heterogêneo com múltiplas intersecções, onde a tradução de literatura é uma das formas de relação sistêmica e exerce uma função fundamental na configuração dos sistemas literários locais. Nessa perspectiva, Casanova (2002: 171) define o conceito de “literariedade”, segundo o qual “é a tradução para uma grande língua literária que vai fazer seu texto entrar para o universo literário.” É possível confirmar a ocorrência desse fenômeno nas traduções de Arlt no Brasil, na medida em que se observa que são, em sua maioria, posteriores a traduções realizadas para o italiano, francês e inglês.

O capítulo I do trabalho introduz o escritor e contextualiza sua obra no momento histórico e político vivido na Argentina no início do século XX, bem como nas discussões vigentes na época sobre a literatura. Com isso, é possível destacar a relevância dos traços estilísticos selecionados para a confrontação com as traduções, na medida em que se contextualizam: 1) as inovações da escritura de Arlt quanto ao uso da linguagem, ao trazer para a literatura uma recriação da fala urbana de Buenos Aires (ilustrada com as expressões idiomáticas e os lunfardos selecionados para análise); 2) a relação do escritor com a cidade e seu “entusiasmo exaltado por certos aspectos da modernidade, como a tecnologia e a fábrica” (Cf. Capdevila, 2002: 228),



exemplificado em algumas das metáforas destacadas; 3) a relação entre a temática de sua obra, a proposta de sua literatura, o léxico e as associações singulares de palavras que configuram uma linguagem por vezes “agressiva” e uma “hiperbolização dos sentidos” (Cf. Kulikowski, 2000) – ilustrada em sinestesias, antíteses e oxímoros.

Finalmente, passamos, no capítulo III, à confrontação entre o texto de partida e as traduções, identificando as diferentes estratégias dos tradutores e constatando as peculiaridades que assume cada texto, com perdas, ganhos e compensações, conforme as situações apresentadas.

Verificou-se que os tradutores reconfiguraram grande parte dos procedimentos estilísticos destacados no texto de partida, embora determinadas escolhas lexicais e omissões de unidades de tradução configurem, em alguns casos, uma descaracterização de associações singulares de palavras do texto de partida, representado perdas de intensidade estilística no texto traduzido. Quanto aos aspectos da oralidade, exceto alguns casos, explicitou-se que os tradutores privilegiaram a tradução do *sentido* dos termos e expressões destacados, optando por termos e expressões freqüentes na língua de chegada, ao invés de traduzir privilegiando a *forma* e revelando características da cultura estrangeira (Cf. Berman, 2007).

Como balanço final, destaca-se o enriquecimento representado pelo crescente número de estudos sobre Roberto Arlt e de traduções de suas obras, desde a publicação de *Os sete loucos*, em 1982, permitindo ao público leitor brasileiro conhecer o escritor de forma cada vez mais consistente.

## Capítulo I - Arlt e seu tempo



Figura 1

*Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir desechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos.*

*El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un "cross" a la mandíbula.<sup>3</sup>*

### 1. Operário dos livros

Roberto Arlt nasceu em Buenos Aires, no dia 26 de abril de 1900. Morreu na mesma cidade, em 26 de julho de 1942. Cresceu no bairro portenho de Flores e ali se integrou aos grupos literários locais, participando de suas tertúlias artísticas. Já em 1916 publicava seu primeiro artigo, intitulado "Prosas modernas y ultramodernas", na *Revista Popular*, e, em 1926, seu primeiro romance, *El juguete rabioso*.

Em 1927, começou a escrever crônicas policiais no jornal *Crítica* e no ano seguinte passou a integrar, até sua morte, a redação de *El Mundo*, o primeiro jornal da Argentina dirigido aos setores médios da sociedade (Cf. Saítta, 2000: 7), onde publicou as chamadas *Aguaфuertes porteñas*. Em 1935,

---

<sup>3</sup> R. Arlt, em prólogo a *Los Lanzallamas* e em "Defensa de 'Los siete locos'" *Apud* Vega, 1990: 15 e 18.

foi enviado à Espanha e à África (Marrocos), de onde mandava seus relatos de viagem. Suas crônicas foram um sucesso jornalístico e consagraram o escritor junto ao “homem comum”, o grande público que vivenciava em sua vida cotidiana o que Arlt retratava em suas crônicas. Segundo Saítta (2000: 7), eles foram “una eficaz forma de intervención pública sobre los cambios urbanos, sociales y políticos del Buenos Aires de la primera mitad del siglo veinte”, caracterizando o diálogo estabelecido entre o escritor e seus leitores.

Além de seu trabalho jornalístico, Arlt publicou romances, contos e peças de teatro, que foram encenadas pelo grupo independente *Teatro del Pueblo*, dirigido por Leónidas Barletta, e às quais se dedicou exclusivamente entre 1936 e 1940. A primeira obra a ser encenada foi *El humillado*, adaptação de um capítulo de *Los siete locos*. Sua única experiência no teatro comercial foi com a peça *El fabricante de fantasmas*, encenada em 1936 no *Teatro Argentino*.

Prieto (1978: xxvii-xxix) aponta duas etapas na obra de Roberto Arlt: o ciclo que se inicia com *El juguete rabioso* (1926), dominado pela concepção de uma literatura com a violência de um “cross en la mandíbula” – como o próprio Arlt afirma no prólogo ao romance *Los lanzallamas* - e que se encerra com *El amor brujo* (1932) e alguns contos de *El jorobadito* (1933), como “El traje del fantasma” e “La luna roja”; e a fase posterior, marcada por uma mudança de objetivos e um novo modo de narrar. Uma das diferenças fundamentais seria que seus personagens perderam a possibilidade de expressar uma situação de grupo ou de classe, para expressar um estado de consciência individual; a exploração de aspectos psicológicos passa a ser mais intensa.

Observa-se na obra de Roberto Arlt uma convergência de gêneros: crônica de jornal, teatro e romance aparecem imbricados. A primeira peça encenada no *Teatro del Pueblo* foi uma adaptação de um capítulo do romance *Los siete locos* e a primeira peça de teatro propriamente dita é *300 millones*, baseada em um fato policial que Arlt acompanhou como jornalista de *Crítica*. Jitrik (1980: 22) apresenta a hipótese de que as *Aguafuertes* foram um terreno de investigação prévio aos romances, contos e peças, que corresponderiam ao plano da elaboração, do desenvolvimento, enquanto Guzmán (1998: 20)

assinala que a produção literária de Arlt surge da convergência entre o ambiente das edições dos jornais *Crítica* e *El Mundo*, barulhento e desorganizado, e das ruas da cidade de Buenos Aires, onde fazia amizade com rufiões, falsificadores e pistoleiros e recolhia material para suas criações.

Segue um quadro com as principais obras de Roberto Arlt publicadas ou encenadas em vida, organizadas em ordem cronológica, com o intuito de acompanhar a trajetória do escritor e apresentar sua mobilidade entre os distintos gêneros literários.

DATA	GÊNERO	OBRA	PUBLICAÇÃO
1916	Artigo	"Prosas modernas y ultramodernas"	<i>La Revista Popular</i> , Buenos Aires.
28/1/1920	<i>Folleto</i>	"Las ciencias ocultas en la ciudad de Bs. As."	<i>Tribuna Libre</i> , Buenos Aires.
1926	Romance	<i>El juguete rabioso</i>	Latina, Buenos Aires.
1928	Capítulo de <i>Los siete locos</i>	"La sociedad secreta"	Revista <i>Proa</i> , Buenos Aires.
09/09/1928	Relato	"Ester Primavera"	<i>La Nación</i> , Buenos Aires.
1929	Romance	<i>Los siete locos</i>	Claridad, Buenos Aires.
1930	Adaptação de um capítulo de <i>Los siete locos</i> para o teatro	"El humillado"	
1930	Fragmento de <i>Los lanzallamas</i>	"S.O.S"	<i>Argentina</i> , no. 1, 2/XI, Buenos Aires.
1931.	Romance	<i>Los lanzallamas</i> .	Claridad, Buenos Aires.
1932	Romance	<i>El amor brujo</i>	Victoria, Buenos Aires.
17/06/1932	Teatro	<i>300 millones</i>	
1933	Contos	<i>El jorobadito</i>	Anaconda, Buenos Aires.
1933	Crônicas	<i>Aguafuertes porteñas</i>	Victoria, Buenos Aires.
1934	Teatro	"Escenas de un grotesco"	<i>Gaceta de Buenos Aires</i> , no. 2, Buenos Aires.
13/05/1934	Teatro	"Un hombre sensible; burlería"	<i>La nación</i> . Buenos Aires.
1936	Crônicas	<i>Aguafuertes españolas</i>	Rosso, Buenos Aires.
1936	Teatro	<i>Saverio el cruel</i>	
1936	Teatro	<i>El fabricante de fantasmas</i>	
1937	Teatro	<i>Prueba de amor</i>	
17/03/1938	Teatro	<i>África. Drama en un exordio al uso oriental</i>	
01/01/1938	Teatro	<i>Separación feroz; obra dramática</i>	<i>El Litoral</i> , Santa Fé
05/01/1938	Teatro	<i>La isla desierta, burlería en un acto</i>	
18/06/1940	Teatro	<i>La fiesta de hierro</i>	
11/06/1941	Conto	"Viajes terribles. Relato inédito"	<i>Nuestra Novela</i> , año 1, no. 6, Buenos Aires.
1941	Relatos	<i>El criador de gorilas</i>	Zigzag, Santiago de Chile

Fonte: Saítta, 1996.

Roberto Arlt era filho de imigrantes na cidade de Buenos Aires no fim do século XIX; seu pai, Karl Arlt, era alemão e trabalhava como vidraceiro e sua mãe, Katherine Iobstraibitzer, era tirolesa. Era uma família pobre, com dificuldades econômicas crônicas, vivendo nos subúrbios de Buenos Aires. Suas origens definem o escritor como habitante típico da cidade em expansão: filho de imigrantes pobres, morador de regiões menos favorecidas pelo “progresso” da cidade e trabalhador em busca de sobrevivência e ascensão social. Estabeleceu-se como escritor profissional, ganhou notoriedade como jornalista, contribuindo com suas *Aguafuertes* para a discussão das idéias vigentes na sociedade bonaerense, e consagrou-se como protagonista da história literária argentina, deixando em suas obras um retrato particular do momento histórico que vivenciou. Não desistiu, entretanto, de sonhar com o enriquecimento para poder deixar de ser empregado e dedicar-se exclusivamente à literatura. Uma de suas peculiaridades era ser inventor, buscava um grande invento para enriquecer e chegou a patentear, em 1942, sua criação: a vulcanização de meias femininas (cf. Prieto, 1978: 438).

Como muitos filhos de imigrantes pobres, tornou-se um integrante da classe média de trabalhadores, e fez dela um dos núcleos temáticos de sua literatura, em uma relação dolorosa e conflitiva, pois ao mesmo tempo em que fazia parte dela, dizia detestar seus valores, como o casamento e seu ritual prévio, o noivado, ou a segurança do emprego burocrático. Em *El jorobadito*, *Noche terrible*, *El amor brujo* e, menos explicitamente, em *Los siete locos*, critica de forma veemente o casamento como forma de ascensão social e, complementarmente, surge o tema da casa própria como aspiração fundamental dos que querem se casar: “la casa es el símbolo del éxito económico (y Arlt lo muestra con astucia en el cuento *Pequeños propietarios*)” (Guzmán, 1998: 38).

A crítica de Arlt é mais contundente, talvez, porque fala de sua própria classe e os personagens que apresenta em *Los siete locos* expressam o sentimento que tem em relação a ela: “‘La humillación [...] es pertenecer a la clase media’” (Masotta *apud* Guzmán, 1998: 38). Sua análise do momento histórico concentra-se nas classes médias, mas com uma peculiaridade, um

“matiz”: elas estão frustradas, fracassadas, vivem o instante dramático de sua marginalização, devem tomar a decisão de assumir uma derrota e não conseguem (cf. Jitrik, 1980: 21).<sup>4</sup>

Outros temas recorrentes nas obras de Arlt são a frustração familiar, a presença ou ausência do dinheiro e da propriedade, o sonho da ascensão através de uma invenção, de uma grande descoberta, de um golpe de sorte ou um grande roubo, a fascinação da loucura e sua simulação, o misticismo e os tipos populares, marginais, grotescos e excêntricos.

Viñas (1967: xiii-xiv) afirma que o dinheiro é o núcleo temático de Arlt, mas o dinheiro como carência. Diante de sua falta, colocam-se duas possibilidades: superar esta carência pelo trabalho ou evitá-la pela magia. Esta é a dialética fundamental: trabalho e magia. Mas o que implica o trabalho? Implica a repetição sem alternativas, a circularidade sem saída, o autismo cotidiano, a doença do corpo, o mal-estar metafísico, o horário como limite e coerção; o trabalho mutila, violenta os personagens, é visto como uma sentença ou uma prisão. Transferido ao plano erótico, o trabalho identifica-se com o casamento burguês: a insipidez cotidiana, a clausura. A alternativa mágica significa a fantasia, a superação dos limites; esta dimensão assume a conotação do não-trabalho, do não-esforço, e se materializa em fantasias heróicas: transformar-se em ladrão e roubar, inventar aparelhos sensacionais e enriquecer, ganhar na loteria, superar as humilhações do trabalho e as irritantes exigências do “mundo das necessidades”.

Embora a temática recorrente na obra de Arlt faça fortes referências a situações de grupos ou de classes menos favorecidas da sociedade, a questão da consciência de classe em sua obra é polêmica; Saítta (2005), por exemplo, mostra em uma entrevista concedida ao jornal argentino *Clarín*, que em Arlt os personagens não apresentam consciência de classe, ou identidade enquanto proletariado, o que está presente é o lumpen, os marginalizados da sociedade: vagabundos, prostitutas, ladrões, loucos.

Em *Os sete loucos* pode-se observar que as preocupações do anti-herói Erdosain não revelam nenhuma consciência de trabalhador explorado em seu

---

<sup>4</sup> Compreenderemos melhor esta situação das classes médias na Argentina no próximo item do trabalho.

trabalho, mas sim uma angústia pessoal de ver-se fracassado, humilhado, e o que busca não parece ser uma solução de conjunto, social, mas individual: o roubo, o assassinato ou o sonho de encontrar-se com alguém, uma mulher rica ou um milionário que lhe tenham compaixão e o salvem, ou ainda, o grande invento redentor: a rosa de cobre. O que prevalece no romance parece ser o ódio entre as classes e a revolta dos excluídos, que procuram uma salvação individual para sua angústia, e não a mudança social através da consciência de classe .

Com sua temática e a linguagem peculiares, Arlt rompe com os cânones estabelecidos e inaugura o romance urbano e moderno do século XX na Argentina. O escritor renovou a literatura do país, até então dominada pela paisagem rural, pela estilização do homem do campo operada por escritores como José Hernández, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi e Ricardo Güiraldes. *El juguete rabioso* (1926) é, essencialmente, um romance da cidade e este texto marca o final do processo de deslocamento da palavra literária do campo para a cidade e propõe uma interpretação da vida nesta última (Cf. Jitrik, 1980: 30), de um ponto de vista inovador. Como afirma Kulikowski (2000: 108), Arlt:

Transforma a língua no cenário das contradições, desmascara o falso e o alheio, inaugura estratégias discursivas e ficcionais, incorporando à literatura argentina, tão propensa a reproduzir os modelos europeus, novas vozes, novas falas, novos discursos, produtos de um hibridismo social que estava ocorrendo diante de seus olhos, e, sobretudo, uma nova maneira de dizer.

É interessante destacar o que mostra a mesma autora em relação ao significado de dominar a complexidade da língua escrita na cidade de Buenos Aires no início do século XX: tratava-se também de uma questão de poder social, posto que a grande maioria dos argentinos estava excluída desse domínio, principalmente os imigrantes, que compunham mais de dois terços da população. A distância entre a língua oral e a escrita alcançou nesta época talvez seu maior grau, “tanto pela aparição da literatura gauchesca como pela singularidade das misturas lingüísticas que a imigração aportava” (Kulikowski, 2000: 106). Contra os purismos exigidos pela língua escrita e contra o “dever



ser”, Arlt utilizou a linguagem de uma maneira inovadora e, mais do que isso, dirigiu-se a um novo leitor, capaz de se reconhecer nesse universo ficcional.

À margem dos cânones e a partir de procedimentos experimentais, usa as palavras de maneira irreverente: hiperboliza, oximoriza, ridiculariza, parodia, muda de lugar, superpõe, passa de uma formação discursiva para outra, de um registro para outro, e consegue efeitos cômicos, ofensivos, grotescos, transgressores. (Kulikowski, 2000: 107)

Com o uso que fez da linguagem, demonstra como poucos uma capacidade de compreender de que maneira diversas camadas da fala urbana podiam entrar em um estilo literário, em uma escritura; as vozes nas ruas de Buenos Aires foram vivenciadas empiricamente por Arlt e aparecem em sua literatura como uma forma de desenvolver uma identidade que não se podia entender fora da cidade, do sentido outorgado pela cidade a todas as coisas (Cf. Jitrik, 1980: 31).

Embora esta seja uma característica marcante da obra de Arlt, Viñas (1967: xvi) afirma que o escritor reconhece a linguagem popular que o seduz, a que faz referência “aos de baixo”, mas ao mesmo tempo, se distancia com certa cautela, colocando os termos populares entre aspas, não assumindo definitivamente a perspectiva popular, com temor a “ser confundido” em sua condição pequeno-burguesa. Na linguagem que utiliza, revelaria o drama da classe média na qual está inserido: por um lado, a simpatia pelas classes populares, mas, por outro, o terror da proletarização. Em seu mais recente livro, o crítico volta a afirmar o mesmo: Roberto Arlt utiliza aspas em palavras como “cafishio” o “mina”, demonstrando um cuidado especial para não “se rebaixar” e “se proletarizar”. (Cf. Viñas, 2005: 124).

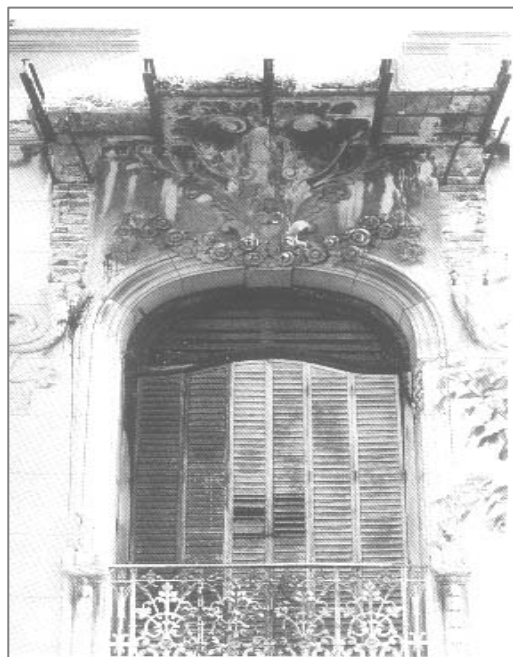
Na interpretação de Kulikowski (2000: 107), por sua vez, diante da instabilidade lingüística vigente no início do século na Argentina, devido à divisão entre o idioma culto e puro e as intervenções dos imigrantes, Arlt coloca entre aspas o “cocoliche” (interlândia utilizada pelos imigrantes italianos) e o lunfardo para fazer ouvir sua própria voz e lidar com esta língua em plena transformação. Sobre este tema, Ribeiro (2000: 113-114) chama a atenção para a “anarquia na colocação das aspas”, presente em toda a obra de Arlt: as

aspas aparecem em algumas palavras ou expressões, às vezes junto com o lunfardo e outras não; a hipótese da autora é de que era uma “atitude deliberada de Arlt” para “ênfatizar o caráter irônico que quer dar a determinada palavra ou expressão, ou salientar um sentido especial no seu uso e não meramente para destacar que se trata de uma gíria ou de um vocábulo estrangeiro”.

A questão da inovação no uso da linguagem e esta particularidade da forma de apresentação do lunfardo na obra de Arlt, o uso aparentemente anárquico das aspas e seus possíveis significados, será relevante na análise das traduções aqui proposta.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ver Capítulo II., item 3.1., 2. Aspectos da oralidade e Capítulo III, item 2.



Figuras 2 e 3

## 2. Contexto Histórico-Político

A caracterização do ambiente histórico no qual se desenvolve a obra de Arlt é fundamental para sua melhor compreensão, pois seus relatos e personagens revelam não apenas facetas da essência humana, mas também aspectos de sua inserção em contextos políticos, econômicos, sociais e culturais, apreendidos nos acontecimentos da vida cotidiana, nas situações triviais observadas nas ruas da cidade de Buenos Aires.

Como afirma Jitrik (1980: 9), para compreender a obra de Arlt é preciso conhecer o contexto político-social argentino que se inicia com o projeto liberal-burguês de 1880 e vai até a crise da *República Radical* (1930) e a aparição dos militares na cena política (com a revolução militarista de Uriburu que depôs o presidente Hipólito Yrigoyen), o que implica, por sua vez, considerar o fenômeno da imigração e suas conseqüências, os conflitos ideológicos e de classe, a relação com a cultura européia e a crise capitalista do fim da década de 1920. Outra contextualização fundamental é cultural e literária: o *sainete* e o teatro culto, o lunfardo e as tentativas de uma literatura popular, os grupos de

*Boedo* e *Florida*, a poesia de vanguarda, a literatura social, o tango e outras manifestações populares que configuram uma época e um povo.

A Argentina encerra o século XIX assentando novas bases para a modernidade do século vindouro: estabelece-se a República Unificada, Buenos Aires transforma-se na capital federal da República, inicia-se o processo de urbanização e a ocupação das cidades com o convite feito aos imigrantes pela Lei de Colonização, de 1876, que atraía camponeses europeus pobres em busca de riquezas e uma vida melhor. Era o projeto político do liberalismo, colocado em prática por Alberdi e Sarmiento, que pretendia incorporar o país ao desenvolvimento capitalista, vinculando-o ativamente ao mercado europeu.

No vasto território, os povos indígenas foram afastados e confinados ao outro lado do *Río Negro*, aniquilando seu poder ofensivo e expandindo a “soberania nacional” por mais duas mil léguas, agora também destinadas à criação de gado. É o fim da Argentina *criolla* (Cf. Romero, 1979: 119) e o início de uma coexistência e enfrentamento a um país agora cosmopolita.

As relações econômicas entre a Argentina e os países europeus reproduziram o já conhecido sistema de trocas: as colônias latino-americanas exportam matérias primas e o “velho mundo” produz as manufaturas e lhes envia o contingente humano excedente para sua produção, de modo que a imigração européia se intensificou no período, ocupando as cidades, uma vez que os imigrantes preferiam as atividades comerciais e industriais à submissão como força de trabalho barata aos grandes proprietários de terra, a que eram obrigados devido ao regime de propriedade estabelecido.

O estímulo para a ocupação do campo foi reduzido e a concentração urbana aumentou, gerando problemas habitacionais e a criação dos chamados *conventillos*, casas antigas com muitos quartos, habitados por famílias inteiras. Nos pátios internos conviviam pessoas oriundas dos mais remotos lugares do mundo, falando línguas e dialetos desconhecidos, agora misturados às primeiras palavras que eram capazes de pronunciar em espanhol; os *conventillos* foram um dos berços do lunfardo e do tango. Assim, as classes médias e populares, estabelecidas na periferia das grandes cidades, também

começaram a se caracterizar por novos costumes e novas idéias, que suplantavam as tradições nativas.

O crescimento das cidades e as relações econômicas e sociais com a Europa configuraram uma nova cultura, novos gostos e modas, uma nova arquitetura e distribuição social da riqueza e do trabalho. Ergueram-se cidades dotadas de signos da civilização européia, especialmente parisiense: amplas avenidas, teatros, monumentos, esplêndidos jardins e bairros aristocráticos com suntuosas residências. Buenos Aires foi a principal beneficiária desse novo desenvolvimento econômico e condensava as mudanças que ocorriam no país; com uma população cosmopolita, minorias cultas, uma nova arquitetura e um porto ativo, a cidade europeizou-se em seus gostos e modas, especialmente entre os habitués do *Teatro Colón*, uma minoria rica que começava a viajar freqüentemente a Paris (Cf. Romero, 1979: 132).

Entretanto, a distribuição desigual da riqueza começava a gerar uma realidade paralela: o empobrecimento dos imigrantes atraídos pelo projeto político, o desemprego e a conseqüente baixa salarial, o incremento das atividades industriais e o início das organizações trabalhistas. Enfrentando estas dificuldades reais, operários e setores das classes médias passaram a se aglutinar em torno de idéias socialistas, trazidas, em grande parte, pelos imigrantes que adquiriram em seus países de origem certa preparação revolucionária; como afirma Romero (1979: 145), a política começou a mudar lentamente graças às idéias e à linguagem que estes imigrantes introduziram. Ideais anarquistas também passaram a fomentar as primeiras lutas sociais conhecidas na Argentina, o que culminou, em 1902, com a Lei de Residência, que outorgava ao poder executivo a possibilidade de expulsar do país os estrangeiros residentes considerados “indesejáveis”. Viñas (1967: ix) observa que esta lei marca uma passagem paulatina da exaltação do operário de origem européia para uma atitude de desqualificação, ataque e perseguição; “el mito de ‘hacer la América’ se ha convertido en la ‘realidad de la dependencia’” (Viñas, 2005: 138).

Neste período, tem fundamental importância a atividade da chamada *Generación del 80*, um grupo de intelectuais vinculados à política, nutrido pelas

correntes positivistas e cientificistas predominantes na Europa, que aspiravam a colocar a Argentina nos trilhos do desenvolvimento europeu; quiseram que Buenos Aires se parecesse com Paris e tentaram fazer com que em seus salões brilhasse a elegância parisiense. O grupo fundou escolas e estimulou os estudos universitários, pois tinha uma inquebrantável fé no progresso e na ciência; ligados à literatura, Eduardo Wilde (1844-1889), Miguel Cané (1851-1950), Eugenio Cambaceres (1843-1888), Lucio V. López (1848-1894) e Julián Martel (1867-1896), entre outros, escreveram à moda européia, mas refletiram a situação social da Argentina em sua época, principalmente do ponto de vista de sua classe, elegante e refinada.

Segundo Romero (1979: 155), seu grande erro foi ter ignorado o país que nascia das transformações que eles próprios introduziam; as classes médias e operárias tinham uma existência cada vez mais poderosa e, já na primeira década do século XX, conseguiram tomar o poder político e iniciar uma nova etapa na vida argentina: o período da *República Radical*, que começa em 1916.

Neste ano, Hipólito Yrigoyen assume o poder, constituindo-se como o primeiro governo eleito livremente através do voto popular na história argentina, e como representante dos setores não pertencentes à oligarquia pecuarista.

Nos círculos intelectuais, opera-se uma revisão de valores e formam-se os dois grupos, de *Florida* e *Boedo*, que assentaram as bases da literatura contemporânea argentina e que veremos ao apresentar o contexto literário da época.

Ao longo da década de 1920, a ascensão política e social das classes médias, a aglomeração dos filhos dos imigrantes e o crescimento urbano geram, concomitantemente, uma passagem do *gentlemen*-escritor aos escritores profissionais, e da temática *gauchesca* à urbana. Como mostra Viñas (2005: 118): “El urbanismo temático progresivo del sainete al grotesco refracta y sintetiza la aglomeración de los hijos de inmigrantes” e “se asiste al desplazamiento de la paideia rústica del *Segundo Sombra* [de Güiraldes] por el aprendizaje urbano de *El juguete rabioso* [de Arlt]”, representando a polêmica entre os grupos tradicionais e os novos oriundos do *arrabal*, do subúrbio, porta-

vozes dos “plebeus”, com sua literatura que aproxima a linguagem escrita da linguagem falada e que se destina ao grande público. A produção literária e a polêmica da época condensam, portanto, o momento político vivido no país e os conflitos classistas vigentes. Conforme Viñas (2005: 120): “1930 condensa el rechazo de la elite tradicional a lo que culturalmente significan el sainete y el grotesco como connotaciones del yrigoyenismo de las clases medias”.

O período da *República Radical* foi encerrado em 1930, com um golpe militar encabeçado pelo general José Félix Uriburu, e iniciou-se a chamada *década infame*, marcada por medidas políticas totalitárias e um modelo econômico agro-exportador. Nesse ínterim, sucederam-se diversos políticos na presidência e exacerbaram-se os traços que caracterizam o avanço do progresso: movimento migratório para as cidades, crescimento das mesmas, construção de um cinturão industrial ao redor da capital, incentivo às exportações, determinação de se ajustar aos interesses do capital estrangeiro, constituição de uma vigorosa classe média de trabalhadores de escritório, pequenos proprietários e comerciantes, fortalecimento da organização sindical. A particularidade é que uma das orientações da política conservadora era fechar o país para a imigração. O período termina com um novo golpe de Estado de 4 de Julho de 1943.

### 3. Contexto Literário

*Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos. Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, y sea comparable su belleza dadivosa y transitoria, a la de un jardín vislumbrado a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje.*

Proclamação do grupo de *Florida*.

*Sos barrio del gotán y la pebeta  
el corazón del arrabal porteño  
cuna del malandrín y del poeta  
rincón cordial  
la capital  
del arrabal  
Boedo, vos sos como yo  
malevo como es el gotán,  
abierto como un corazón  
que ya se cansó de penar...*

Tango de Dante A. Linyera. *Boedo*.

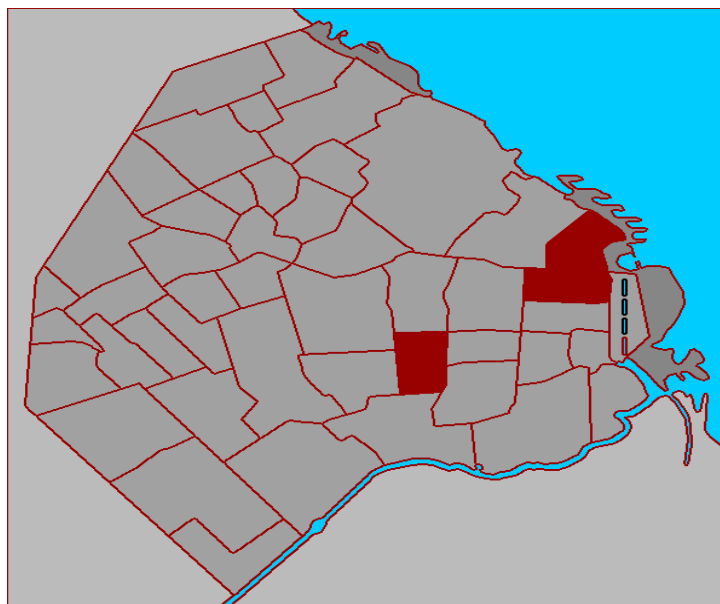


Figura 4

#### 3.1. “Dilema fundamental de um momento”: Boedo e Florida

A polêmica entre os grupos de *Boedo* e *Florida* marcou a história literária argentina, definiu os primeiros traços de sua literatura moderna e representou as contradições próprias de sua sociedade. Como afirma Viñas (1967: xi), foi um dos mais evidentes sintomas culturais vinculados à euforia das classes médias depois da Primeira Guerra Mundial.



A literatura nacional argentina ganha uma difusão sem precedentes com estes grupos inovadores: a revista *Martín Fierro* (1924-27) chegou a vinte mil exemplares e, juntamente com a revista *Proa* (1922-23; 1924-26) canalizaram a atitude experimental da vanguarda de *Florida*. Por outro lado, as revistas *Los pensadores* (1924-26) e *Claridad* (1926-1941) demonstravam esse interesse por transformar a literatura em instrumento de lutas sociais, declarado por Boedo (Cf. Prieto, 1978: xiii).<sup>6</sup>

O nome dado a cada grupo representa uma primeira oposição: a ocupação do espaço urbano pelas diferentes classes sociais que habitavam Buenos Aires nos primeiros anos do século XX. *Florida* era uma rua no centro da cidade, repleta de significações sociais vinculadas às classes tradicionais dirigentes e com influência da última moda européia. Boedo era uma rua afastada, pobre, cinzenta, suburbana, *del arrabal*, que foi ocupada pelos imigrantes europeus, principalmente espanhóis e italianos, que ergueram suas casas fabricando os tijolos em seus próprios fornos caseiros e seguindo as formas de construir trazidas de sua terra natal (Cf. Blanco, 2005).

As divergências entre ambos os grupos possuem fundamento ideológico e estético. No primeiro plano, o diferencial é declarado pelo grupo de Boedo, que se propõe a exercitar uma literatura social, tornando-se uma espécie de porta-voz dos movimentos sindicais e anarquistas nascentes e criando uma indústria artística destinada à transformação histórica e cultural. Leónidas Barletta sintetizou as motivações de ambas as tendências, afirmando que *Florida* pretendia “a revolução para a arte” e Boedo, “a arte para a revolução” (Cf. Sarco, 2004).

Esteticamente, o grupo de Boedo incorpora o lunfardo à literatura, apropria-se da língua falada nas ruas da cidade, opta por uma linguagem menos rebuscada e mais coloquial. Os escritores de *Florida* adotam ideais literários modernos refinados, criando uma expressão depurada, com um

---

<sup>6</sup> Ver também Capdevila (2002: 228): “Claridad, órgano de difusión de los llamados ‘escritores proletarios’ o ‘escritores de izquierda’.” Eujanián e Giordano (2002: 395-415): a revista *Claridad* como espaço de “pedagogía y divulgación” e o posicionamento de *Martín Fierro* quanto à autonomia do campo literário, “cualquiera que sea la ideología de sus redactores, una revista literaria no es un lugar apropiado para expresar ideas políticas por lo mismo que la literatura no tiene que ser un vehículo de agitación ideológica.”

“peculiar barroquismo”, uma linguagem mais culta e elaboração artística; segundo Blanco (2005), há uma preocupação com a problemática nacional, mas sem o viés militante acentuado.

No grupo de *Florida*, destacam-se os nomes de Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Eduardo González Lanuza, Oliverio Girando, Ricardo Güiraldes, Victoria Ocampo; como diz Viñas (1967: xi), são homens *à la page*, informados de todas as novidades européias, especialmente influenciados pela tendência *ultraísta* introduzida por Borges desde seu retorno da Espanha. No grupo de *Boedo*, destacam-se Elias Castelnuovo,<sup>7</sup> Leónidas Barletta, Alvaro Yunque, Roberto Mariani<sup>8</sup> e os irmãos González Tuñón, esquerdistas sonhadores, influenciados por Dostoiévski, Tolstói e Górkí. Há uma polêmica quanto à integração de Arlt em um ou outro grupo, embora seja freqüentemente apontado como expoente do grupo de *Boedo*.

Vale lembrar que a polarização desses dois grupos não exclui as duplas militâncias, os vasos comunicantes, as interinfluências que explicam a colaboração de Tuñón na revista *Martín Fierro* ou o apadrinhamento de Arlt por Güiraldes, enquanto foi seu secretário no ano de 1925, bem como a publicação de alguns capítulos de seu primeiro livro, *El juguete rabioso*, na revista *Proa*.

Alguns estudiosos afirmam que Arlt não se definiu claramente por um ou outro grupo literário. Prieto (1978: xiv), por exemplo, diz que o escritor resistia a atividades em grupo; segundo ele, o que terminou por aproximar Arlt dos escritores do grupo de *Boedo* foi a intenção comum de que o leitor se reconhecesse nos personagens do relato, ouvisse sua própria língua, identificasse sua própria paisagem cotidiana.

Jitrik (1980: 11) também assinala que Arlt não se definia como integrante de um ou outro grupo, mas segue a tendência geral de considerar as obras de Arlt e Borges como duas vertentes principais que “ordenam, explicam e regem a literatura argentina”; a de Arlt seria uma obra “realista, de compromisso” e a

---

<sup>7</sup> Castelnuovo foi o primeiro escritor argentino a marcar distinções dentro da concepção geral de realismo literário. Publicou em 1923: *Notas de un literato naturalista*.

<sup>8</sup> Mariani coincidiu com Castelnuovo ao condenar os “excessos naturalistas”, tentou incorporar à concepção realista as contribuições de novas disciplinas e métodos de conhecimento. Publicou em 1925: *Cuentos de oficina*, que traz uma visão do realismo; e em 1927: *Exposición de la actual poesía argentina* (Cf. Prieto, 1978: xiv-xv).

de Borges “ficcional, de evasão”. Esta oposição seria em princípio ética, mas transformaram-na imediatamente em literária, designando diferentes estilos. O de Arlt caracterizado por uma ansiedade, falta de sistematicidade, incorreção, calor; e o de Borges pela frieza, tendência à perfeição, autocontrole. A esta distinção impuseram-se, ainda, conotações sociológicas, relativas à função da literatura; para Arlt seria a de observar, forçar e denunciar e para Borges brincar, inventar, deformar e aperfeiçoar. O que Jitrik (1980: 15-16) defende é que as duas linhas não são eternas ou essenciais, mas sim características de momentos distintos: a linha de Arlt típica dos momentos de conflito social e a de Borges de momentos de repressão política e manutenção do *status quo*.

Viñas (1967: xi) também afirma que Arlt fez parte do grupo de *Boedo* apenas tangencialmente. Entretanto, Corbellini (2000: 16) cita uma declaração do próprio Roberto Arlt dizendo:

En el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quincalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud de que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido.

Franco (1983: 340), em sua *História da literatura hispanoamericana* vincula o escritor ao grupo de *Boedo*: “Arlt pertenecía al grupo formal y didáctico de Boedo y sus novelas muestran la influencia de Dostoievski, Gorki y Nietzsche”.<sup>9</sup> Enfim, ainda que possam ser feitas algumas ressalvas à comparação *stricto sensu* de Arlt com outros escritores do grupo de *Boedo*, suas semelhanças são bastante significativas, bem como sua diferenciação em relação aos escritores do grupo de *Florida*.

Guzmán (1998: 14-15), por exemplo, faz uma comparação entre Arlt e Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra* e escritor paradigmático da alta burguesia, como dois expoentes da literatura argentina, com características opostas: Güiraldes apresenta em sua literatura a visão do compatriota

---

<sup>9</sup> Prieto também compara Arlt a Dostoiévski, destacando que o primeiro lia também outros autores russos, como Górkí e Tolstói, desde os 14 anos, quando freqüentava uma biblioteca pública de Buenos Aires (Cf. Prieto, 1978: 414) e vale-se da citação de Onetti (*Apud* Prieto, 1978: 432) que comenta que um amigo de Arlt afirmou que ele era Dostoiévski traduzido ao lunfardo.

fazendeiro, culto e educado em francês; Arlt mostra o lado dos imigrantes pobres, transformados em trabalhadores subalternos. O primeiro alimenta seu mundo com viagens a Paris, na companhia de gente ilustre, como Valery Larbaud; o segundo, com as obras de Dostoiévski, de Rocambole e de Salgari. “El uno bailará el tango en París [...] el otro, entrañablemente porteño, sufrirá el tango”. Ainda assim, como Borges e Arlt, Güiraldes e Arlt não são excludentes, mas frente e verso da mesma problemática.

Borges e Arlt transformaram-se em expoentes de posicionamentos ideológicos e estéticos opostos e, na negação de um, constitui-se a formação dos postulados do outro. Criação literária profissional ou criação literária artística; literatura engajada ou literatura contemplativa; primazia estética ou conteudista. Nestas dicotomias residem os extremos que não se excluem, mas se complementam. Saer (2000) afirma que esta oposição tornou-se um “lugar-comum da crítica argentina”, mas que talvez seja inadequada, “já que dois grandes escritores nem se opõem nem se complementam, mas coexistem autônomos e completos, no mesmo espaço literário.” Nesse sentido, Astutti (2002: 420) também indica a limitação das oposições:

Una polémica superficial: más allá del alcance crítico que esos nombres tienen hoy para nosotros, Florida y Boedo designan una frontera, un límite que marca pertenencia y exclusión, pero también un lugar de paso que, como toda frontera, algunos tratarán de controlar, otros de expandir y otros de cruzar.

A polêmica quanto ao pertencimento de Arlt ao grupo de Boedo está associada, por sua vez, à atribuição de um caráter realista à sua obra. Viñas (1967: xviii) afirma que alguns grupos de escritores da década de 1950 passaram a considerar Arlt como bandeira de polarização e polêmica diante do que Borges e a revista *Sur*, bem como os colaboradores de *La Prensa* e *La Nación* representavam, e que estes grupos atribuem a Arlt características de realismo, compromisso e inclusive uma militância sistemática que, segundo ele, insinuavam-se na obra do escritor apenas como linhas de força em meio a um contexto de características anárquicas.

Jitrik (1980, 12-13), por sua vez, afirma que no romance *Los siete locos*, o realismo tradicional sofreria uma “deformação expressionista” e que a dívida

de Arlt com Dostoiévski seria em um sentido muito diferente de outros escritores *boedistas*: sua “filosofia da angústia” teria uma presença muito mais marcante do inconsciente concebido como ação em estado puro, ou seja, muito mais marcante do que o realismo social, seria a exploração psicológica da ação humana.

Prieto (1978: xxii) reconhece uma “intenção de realismo” em *El juguete rabioso* e *Los siete locos* e identifica “notórias coincidências” entre estas obras e a seguinte explicação sobre o realismo que caracterizaria o grupo de *Boedo*, dada por um de seus integrantes, Mariani:

El realismo en literatura ha superado a Zola, y se ha desprendido de incómodas compañías (de la sociología, principalmente, y de la tesis y de los objetivos moralizadores) al mismo tiempo que se desarrollaba vigorosamente con aportes nuevos o rejuvenecidos, como el subconsciente. Nuestro realismo [...] no es tendencioso; de modo que reivindicamos la pureza de nuestro arte. Lo que hay es que a nuestro arte no lo independizamos del hombre; es su producto como la voz de la boca; y así como la voz dice tristeza o alegría, exaltación lírica o pesadumbre derrotista, del mismo modo nuestro arte expresa nuestras ideas y sentimientos. Tenemos una interpretación seria, trascendental del arte. (*Apud* Prieto, 1978: xvi)

Segundo Prieto, há algumas convenções do realismo tradicional que persistem como fatores de estruturação desses dois romances de Arlt, embora sejam introduzidas algumas mudanças, como sintoma de um incômodo radical com o mundo representado por estas convenções. O crítico afirma que em *Los lanzallamas*, Arlt apela abusivamente a uma das mais sólidas convenções do realismo tradicional: a descrição de um fato, de uma circunstância, de um objeto conhecido (Cf. Prieto, 1978: xxii).

A verossimilhança, a credibilidade do anunciado em um texto, a possibilidade de confrontar as informações dadas pelo escritor no relato com determinados referenciais histórico-culturais, são algumas das convenções da tradição narrativa européia da segunda metade do século XIX destacadas por Prieto nessa comparação.

Analisando *El juguete rabioso*, Prieto (1978: xvii) afirma que o fato de que o protagonista, Silvio Astier, articule o relato, produz um efeito de

identificação entre o narrador e o que é narrado, aumentando consideravelmente o efeito de realidade e oferecendo, de fato, informações suficientes que garantam sua verossimilhança.

Capdevila (2002: 226 e 242), por sua vez, demonstra a ampliação dos limites do realismo na escritura de Arlt, com a combinação, por exemplo, de acontecimentos verossímeis com os sonhos e lembranças das personagens. A autora considera *El juguete rabioso* como uma obra de superação do realismo tradicional e afirma que o escritor redefiniu as funções da literatura na Argentina, que em suas mãos teria se separado totalmente do caráter didático ou panfletário, sem perder, contudo, seu alcance de crítica social.

Em síntese, a polêmica entre o grupo de *Boedo* e *Florida* informa as questões candentes na literatura argentina no período vivido por Arlt; sua aproximação a um ou outro grupo não pretende encerrá-lo em limites estanques, mas apenas contextualizar sua obra e elucidar seus traços marcantes e distintivos. Uma aproximação maior às origens do grupo de *Boedo* também contribui para identificar as origens de alguns aspectos relevantes da obra de Arlt.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> É interessante ver a influência da estética realista na literatura argentina do início do século XX, conforme o demonstra o estudo de Willson (2004), analisando os projetos editoriais da *Biblioteca de La Nación* (1901-1920), da *Editorial Claridad*, *Colección Los Pensadores* (a partir de 1922) e da *Revista Leoplán* (a partir de 1934).



Figuras 5 e 6

### 3.2. O grupo de Boedo e suas origens

Algumas das características da literatura do grupo de *Boedo* podem ser encontradas no *sainete*, um teatro popular, cômico e cantado, que se origina com a *zarzuela*. A temática de ambos é semelhante: os *conventillos*, estranhas e agressivas figuras de imigrantes, cenografias de bairro, operários, as conversas dos ladrões, greves, trabalho humilhante, as influências de Górkí, Tolstói, o naturalismo, o anarquismo, o cooperativismo e a ação direta (Cf. Viñas, 2005: 122-123).

Do *sainete* surgiu o *grotesco* no teatro, cujo maior expoente é Armando Discépolo, com quem se pode estabelecer um parentesco com Arlt. Um dos aspectos da obra de Discépolo que aparece nos textos de Arlt é a interiorização do discurso de origem anarquista: desaparecem os operários em greve e as reivindicações e entra em cena a frustração e a humilhação imposta pelo trabalho, a luta constante pelo dinheiro e o fracasso em consegui-lo. A humilhação e o cansaço encarnam-se na atitude corporal e a constante derrota culmina com o abandono do campo de batalha e o recolhimento na retaguarda. Assim se configuram os anti-heróis grotescos, desinteressados e dispostos a esperar a morte chegar. “Son los ‘mal nacidos’, de ‘conductas desarregladas’

los que ya no necesitan renegar de la norma porque ‘naturalmente’ viven sin ella” (Viñas, 2005: 139).

A ideologia é a do não-trabalho e a perspectiva é pessimista: o mal não se justifica, apenas se assume e se interioriza. O trabalho alienado escraviza o homem e o mito do trabalho honrado e da recompensa pelos esforços é desconstruído e apresentam-se as alternativas ao trabalho: inventar, roubar, prostituir-se, enlouquecer (ou afundar na estupidez), suicidar-se, escapar, procurar uma salvação religiosa (Cf. Viñas, 2005: 155-156). O único trabalho é o trabalho grotesco do universo lúmpen.

Para Viñas (2005: 139), o grotesco é a caricatura do liberalismo, do fracasso do trabalho como forma de satisfazer a avidez pelo dinheiro, do que o imigrante é um representante privilegiado no contexto argentino, porque foi justamente atraído para trabalhar e enriquecer e fracassou, ou melhor, foi levado ao fracasso.

A negação do trabalho diante do poder enérgico do roubo aparece em Arlt quando Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, desdenha os apelos de sua mãe para que trabalhe, e leva a cabo seu projeto de *ladroncito*. Em uma de suas *Aguafuertes*, “conversaciones de ladrones”, Arlt demonstra também o roubo como opção plausível de trabalho: “A veces, cuando estoy aburrido, y me acuerdo de que en un café que conozco se reúnen algunos señores que trabajan de ladrones, me encamino hacia allí para escuchar historias interesantes” (Arlt, 2005a: 28). Outras *Aguafuertes* trazem o tema do não-trabalho, como as intituladas: “Divertido origen de la palabra ‘squenun’”, “El placer de vagabundear”, “Los tomadores de sol en el Botánico” ou “La vida contemplativa”.

O uso do lunfardo surge, neste contexto, como caracterização de uma nova literatura e torna-se o maior traço estilístico da forma de expressão social que surgia naquele momento histórico (Viñas, 2005: 142). O lunfardo emerge nesta literatura como a representação do grotesco no âmbito da linguagem, como rejeição da norma e expressão de descontentamento de um grupo social: “Ya no hay discursos ni malentendidos ni cuchicheos, sino idioma craquelado, corroído y telegráfico por prescindencia total de la norma; el lunfardo no sólo es



lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados” (Viñas, 2005: 138).

A apologia do lunfardo como expressão popular na Argentina, como voz oriunda dos bairros periféricos da cidade e das classes menos favorecidas da sociedade, aparece em diversas *Aguafuertes* de Arlt, como: “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular” ou “El idioma de los argentinos”, onde o escritor afirma que “un pueblo impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia” (Arlt, 2005: 46) e trava uma discussão com os puristas - aos quais provoca chamando-os de “pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca” - que engessariam a língua em uma gramática canônica, desqualificando o surgimento de novas palavras e expressões para designar as idéias cambiantes de um povo.

É possível identificar, portanto, semelhanças entre a obra de Arlt, o *grotesco* e o *sainete*, quanto à temática, quanto à ideologia e quanto ao uso do lunfardo, revelando algo sobre as fontes do escritor e seu posicionamento na literatura argentina daquele momento.

## Capítulo II - Análises preliminares

*O tradutor deve almejar o objetivo de proporcionar ao seu leitor uma imagem e um prazer tais como a leitura da obra na língua original oferece ao homem formado de tal maneira que gostaríamos de chamar, no melhor sentido da palavra, de admirador e conhecedor.*<sup>11</sup>

### 1. Trajeto Analítico

A análise das traduções aqui desenvolvida toma como base o trajeto analítico proposto por Antoine Berman (1995). O primeiro passo é um longo e paciente trabalho de leitura e releitura da tradução, deixando o texto de partida de lado. Nesta leitura, deve-se procurar detectar:

1. Se o texto está bem escrito no sentido mais elementar;
2. Se o texto ultrapassa esta exigência básica e possui sistematicidade e organização de todos seus componentes;
3. As zonas textuais problemáticas, onde o texto se enfraquece, perde o ritmo, se contradiz etc.
4. As zonas textuais miraculosas, zonas de graça e riqueza do texto traduzido.

O segundo passo é o trabalho de leitura do texto a ser traduzido, também deixando de lado a tradução. Nesse caso, procura-se detectar:

1. Os traços estilísticos que singularizam a escrita e a língua do texto de partida;
2. Os ritmos que o texto traz e como a escrita se vincula à língua;
3. Exemplos estilísticos pertinentes e significativos: as passagens que condensam, representam, significam ou simbolizam o texto (para posterior confrontação);

---

<sup>11</sup> Schleiermacher, 2001: 49.

4. As passagens aleatórias, que denotam o processo de elaboração e construção.

O terceiro passo é ir até o tradutor: saber quem é, sua nacionalidade, suas atividades profissionais, se também é escritor, se é bilíngüe, que tipos de obras traduz, se é polítradutor, se escreve sobre sua prática de tradutor e os princípios que a guiam; o mais importante é sua posição na tradução, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório. A posição na tradução diz respeito à concepção ou percepção do traduzir, a decisão que o tradutor toma e o que ele se impõe a partir disto; se parte da idéia da tradução como comunicação, informação, intercâmbio ou imposição. O projeto de tradução delinea-se a partir das escolhas definidas com base na posição tradutória, tais como organizar uma antologia ou traduzir um livro completo, fazer uma edição bilíngüe ou monolíngüe, com introdução ou prefácio. Além da definição da maneira de traduzir, por exemplo, determinando *a priori* o grau de autonomia ou heteronomia que atribuirá à tradução.

O horizonte do tradutor é o conjunto dos parâmetros lingüísticos, literários, culturais e históricos que determinam o sentir, o agir e o pensar de um tradutor. É, ao mesmo tempo, o espaço aberto para sua ação e o círculo de possibilidades que a limitam.

Berman (1995:7, *mimeo*) faz um alerta ao crítico, dizendo que a tradução deve ser lida a partir de seu projeto, mas este somente se revela na própria tradução; a tradução vai até onde o projeto a leva, mas isto se vê somente no resultado final. A crítica, então, é no sentido de analisar como seu projeto foi realizado e quais foram as conseqüências do projeto em relação ao texto de partida. A idéia não é tomar o projeto como um esquema *a priori*, correndo o risco de desconsiderar o caráter intuitivo do traduzir, que está presente na noção de “intuição refletida”, ou seja, a intuição atravessada pela reflexão, a tomada consciente das decisões no processo de tradução.

O quarto passo é a confrontação fundada do texto de partida e da tradução. Primeiramente, pode-se comparar a tradução com outras feitas pelo tradutor; em seguida, a tradução em questão com outras da mesma obra.

Nesta etapa, é importante ter duas coisas em mente: 1) toda primeira tradução é incompleta e clama por uma retradução; 2) a pluralidade de tradução exprime a pluralidade de soluções trazidas por cada tradutor.

Finalmente, a confrontação propriamente dita se divide em quatro momentos:

- 1) Confrontação dos elementos selecionados no texto de partida (passagens mais significativas) com as passagens correspondentes na tradução;
- 2) Confrontação das zonas textuais problemáticas e bem-sucedidas da tradução com o texto de partida;
- 3) Confrontação destas passagens com outras traduções;
- 4) Confrontação da tradução com seu próprio projeto: aquilo que o projeto realizou, sem a pretensão de encontrar desacordos entre o projeto e sua realização, pois eventuais desacordos sempre dizem respeito às dificuldades e limites inerentes ao ato de traduzir e à finitude do tradutor.

A quinta etapa é o estudo da recepção da obra: percepção da tradução e seu tradutor; avaliação pela crítica, recebimento pelo público.

Se o crítico avaliar que a tradução pede imperativamente uma retradução, então deve expressar os princípios nos quais deve estar baseada. O método de avaliação crítica da tradução proposto por Berman não pretende ser dogmático ou privilegiar certa concepção de como traduzir. Para fugir disto, sugere partir dos seguintes princípios: 1) a poeticidade da tradução reside no trabalho textual que o tradutor realizou, ou seja, o tradutor deve sempre desejar fazer uma obra; 2) a ética corresponde a um *certo* respeito ao texto de partida e isto significa que a tradução deve dialogar com ele, *encará-lo*; 3) o respeito não significa a adesão servil à letra, mas deve, contudo, ser honesta e, para não ser enganosa, traidora, deve expor claramente as decisões.

*Se o poeta é um fingidor,  
como queria Fernando Pessoa,  
o tradutor é um transfigurador.*<sup>12</sup>

## **2. Tradução e Interpretação**

Para identificar os traços estilísticos que singularizam o texto de partida e cuja recriação é fundamental na tradução literária, o tradutor, ou o crítico da tradução, deverá se aproximar da crítica literária.<sup>13</sup> A premissa para traduzir um texto é conhecê-lo bem, aprofundar-se na compreensão da estrutura interna do texto, entranhar-se em sua leitura. Este entranhamento compreende também conhecimentos externos ao texto que será traduzido: outras obras do escritor, a análise de críticos literários sobre elas, outras traduções do texto e de outras obras do escritor, outras leituras no mesmo gênero literário, análise sobre o gênero em questão, o contexto histórico e literário, o diálogo do escritor com sua época. Traduzir uma obra é, portanto, uma forma de conhecê-la profundamente, interpretá-la. Como afirma Campos (1992: 46): “a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica”.

O primeiro passo da tradução é, portanto, a interpretação do texto de partida. Sobre este tema, comentaremos a entrevista concedida por Arrigucci Jr. (2005: 10), onde o crítico define a interpretação na literatura como “a tradução em linguagem daquilo que compreendo no modo de ser de uma obra literária”. Nesse caso, trata-se da tradução em uma mesma língua mas, se pensamos no segundo momento de tradução à outra língua, teremos algumas barreiras lingüísticas e culturais a mais para superar. Como veremos mais adiante, esta tradução de uma língua a outra é, por princípio, uma recriação do texto de partida, é *uma* interpretação do tradutor e *uma* das múltiplas possibilidades de expressão na língua de chegada da “informação” recebida na

---

<sup>12</sup> Campos, 1991: 31.

<sup>13</sup> Ver também artigo de Boase-Beier (2004) sobre a relação entre estudos literários e tradução, mais especificamente sobre questões de estilo e tradução, onde o autor faz um balanço histórico do tratamento da questão nos estudos de tradução e apresenta cinco artigos de diferentes pesquisadores que ilustram a afinidade entre as duas disciplinas (estilística e tradução).

língua de partida; o conjunto *destas* escolhas constitui *uma* “nova informação estética” (Campos, 1992: 34), um conjunto de símbolos e significações autônomo. A tradução torna-se uma recriação particular, que ganha qualidade ao preservar os traços estilísticos fundamentais do escritor a ser traduzido, identificados primeiramente na interpretação do texto de partida.

Voltando ao conceito de interpretação, segundo Arrigucci Jr., esta é constituída por quatro momentos imbricados: a explicação, a compreensão, a análise e a interpretação. O tradutor deve, necessariamente, passar por eles antes da tradução. A explicação “significa tomar a estrutura significativa da obra com relação a estruturas maiores” (2005: 10), ou seja, inserir o texto em questão nas dimensões histórica, cultural e literária e, com isto, limpar o terreno para a compreensão, elucidar todos os elementos objetivos que possam emperrá-la; a operação explicativa para tal é o comentário: “um comentário factual dos elementos objetivos e depende, sobretudo, do conhecimento da história e da linguagem” (2005: 10). Nesta etapa, algo fundamental para o crítico e, mais ainda, para o tradutor, é “resolver o problema da tradução literal dos significados expressos” (2005: 11), ou seja, evitar uma compreensão equivocada do termo utilizado pelo escritor que pode não corresponder à acepção dada por um dicionário e, portanto, deve ser compreendida no próprio conjunto do texto.

Mas isto não é o fundamental: “o miolo da crítica não é a explicação, mas a compreensão do que não é explicável” (2005: 11). A tarefa decisiva é a da compreensão, que “consiste justamente na penetração na estrutura significativa da obra” (2005: 10). Arrigucci Jr. cita Goethe, no texto: “As afinidades eletivas”, onde afirma que a obra literária possui um conteúdo de coisa e um conteúdo de verdade. O primeiro é o conteúdo factual, que pode ser explicado pelo comentário, o segundo “jaz por baixo” e é de domínio da análise e da interpretação.<sup>14</sup> Neste sentido, a questão candente para a tradução é: como traduzir o conteúdo de verdade ou as entrelinhas? Interpretá-lo é traduzi-lo em sua mesma língua mas, e traduzi-lo a outra língua? Esta é uma questão fundamental da teoria da tradução.

---

<sup>14</sup> Sobre este assunto, ver também as “redes significantes subjacentes”, explicadas por Berman (2007: 28, *mimeo*) e que serão discutidas no item 4.1 deste trabalho.

A análise é uma desmontagem, “uma divisão do todo em partes para o reconhecimento da funcionalidade que têm as partes no todo”. A interpretação, por sua vez, está baseada na análise e depende desta reconstituição do todo, mas é “uma tradução interna, pessoal e afetiva, desses elementos que formam o todo” (2005: 12). “A interpretação é total enquanto leitura pessoal da verdade” (2005: 12), mas ela nunca é cabal, definitiva, nunca é a verdade do próprio escritor, mas a verdade do que o crítico compreendeu do todo da obra; existem tantas interpretações quanto verdades individuais. Isto também vale para a tradução, uma nunca será igual à outra, mesmo partindo de um único texto; tudo dependerá da interpretação e das escolhas individuais de tradução e expressão em outra língua dos significados expressos no texto de partida.

Eliminadas as barreiras à compreensão pelo comentário, inicia-se a entrada no texto. Segundo Arriguicci Jr., dedica, nesse momento, “uma atenção flutuante”, diversas leituras e releituras para encontrar os elementos significativos e a maneira como se relacionam no todo: “na atenção flutuante dedicada ao texto é possível detectar um detalhe significativo que se liga a outros, permitindo o estabelecimento de uma cadeia coerente de significados na qual, em cada elo, está latente a totalidade” (2005: 13). Note-se que a riqueza está nos detalhes, na percepção das escolhas minuciosas do escritor – metáforas, ritmo, rima, tom, palavras-chave - e não no conteúdo geral ou nos dados factuais. Neste sentido, a percepção estética deve ser refinada e, no caso da tradução, a recriação estética é algo fundamental no texto literário, criativo, como mostra Campos (1992: 34):

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia.

Há três idéias fundamentais para a teoria da tradução expostas por Campos (1992: 34): a impossibilidade teórica da tradução literária e, portanto, sua afirmação como arte, como recriação, e sua inclusão como modalidade da crítica literária. Considerando que a informação estética só pode ser codificada

pela forma em que o próprio artista a transmitiu, se assume que é *intraduzível*, que, por mais que possa ser passada à outra língua e seja nela semanticamente igual à língua de partida, a informação estética é necessariamente outra.

O tradutor, ao assumir a função de realizar o impossível, procurará resgatar, através da análise minuciosa do texto de partida, os elementos estéticos fundamentais e recriá-los em sua língua, dando-lhe nova forma, em um novo texto que assumirá um caráter autônomo. “A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (Campos, 1992: 43); exige, neste sentido, um profundo conhecimento do texto de partida, de seus recursos de criação, para dar-lhes nova vida em outra língua:

Se remonta e se desmonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso (Campos, 1992: 43).

Justamente por esta necessidade de entranhamento no texto de partida, a tradução é também crítica, porque parte de uma leitura muito atenta, do desejo de conhecer profundamente a obra a ser traduzida, de entender como funciona o processo de criação ou como é o fazer do escritor.



### 3. Enredo e estilo de Los siete locos

O romancista “pour sang” detesta cordialmente o método (embora o aceite), os planos e tudo aquilo que signifique sujeição a uma determinada conduta.<sup>15</sup>

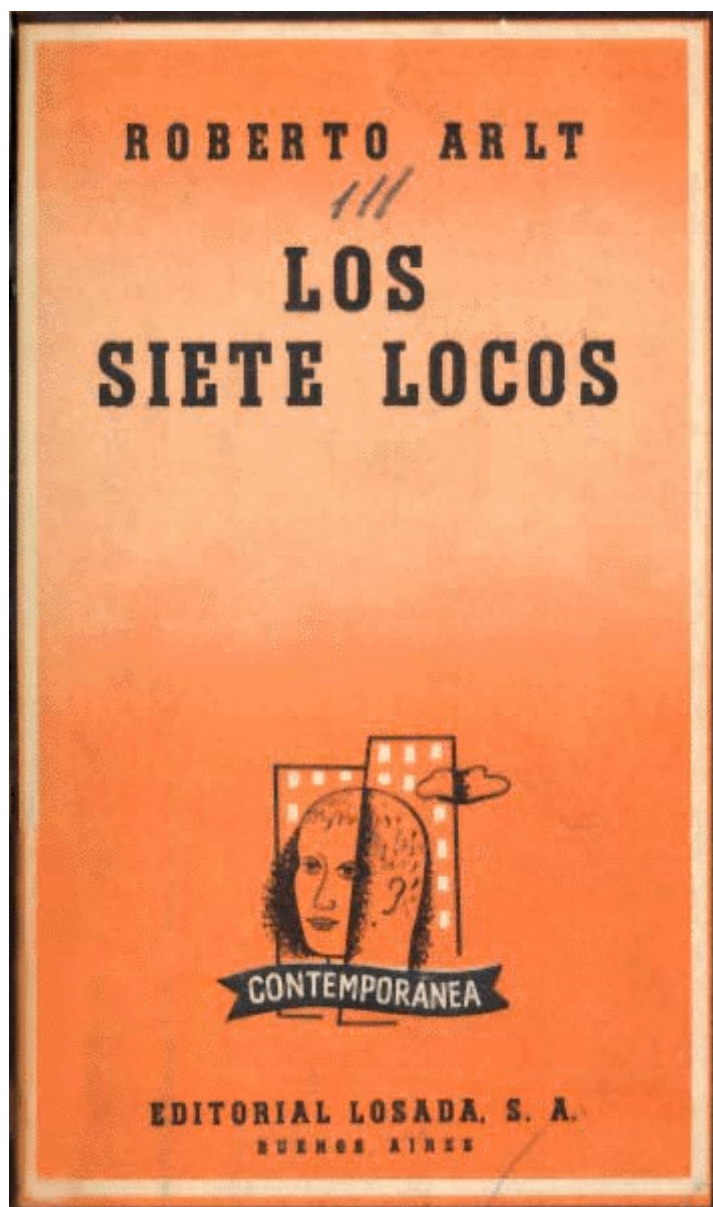


Figura 7

---

<sup>15</sup> Arlt, 2000: 395.

*Los siete locos* narra os acontecimentos na vida de Erdosain, um inventor fracassado, funcionário de uma Companhia Açucareira, que vive um cotidiano monótono, uma vida cinza e repetitiva, onde se sente inútil e oprimido; para obter algum reconhecimento social e sentir-se vivo, Erdosain opta pelo crime, deixando de ser um “nada” para se tornar “alguém” perigoso que aciona um mecanismo de julgamentos, castigos, prisões e teorias.

O relato começa com o encontro de Erdosain e seus superiores na Companhia em que trabalha, onde revelam seu conhecimento sobre o roubo que ele praticara e lhe pedem uma prestação de contas.

Desesperado, Erdosain sai às ruas em busca de alguém que lhe empreste o dinheiro para saldar sua dívida. Enquanto caminha, revela-se a desgraça que assola sua vida, sua profunda insatisfação com a realidade e a confusão mental que o leva a criar um universo de delírios e fantasias.

Após receber uma resposta negativa de seu amigo Ergueta ao seu pedido de empréstimo, Erdosain lembra que o único que poderia salvá-lo de sua horrível situação seria o Astrólogo, de modo que vai até o sítio onde ele mora e encontra-o em uma conversa com Arturo Haffner, o Rufião Melancólico.

O Astrólogo apresentava ao Rufião seu projeto revolucionário de construção de uma sociedade secreta, cujos rendimentos seriam provenientes de prostíbulos anexos a cada célula da sociedade.

Ao apresentar seu problema aos dois, o Rufião decide lhe dar o dinheiro e o salva da prisão. Seus problemas, entretanto, não terminam por aí; ao voltar para casa, encontra-se com a surpresa de que sua esposa, Elsa, o esperava para se despedir e fugir com o Capitão.

Humilhado e ferido, Erdosain mergulha em um estado de letargia e tem alucinações com sua esposa, até que Barsut, primo de Elsa, bate à sua porta. O diálogo entre ambos é tenso, carregado de ódio, e termina com a revelação de que fora ele que o denunciara à Companhia.

Cada vez mais insano e ofendido, Erdosain reflete sobre sua inexistência para o mundo e decide que para “ser” alguém deve cometer um crime, acionando um mecanismo de reconhecimento por parte da sociedade que o ignora.

Elabora, então, o plano de seqüestrar Barsut com a ajuda do Astrólogo, exigir suas economias como resgate e disponibilizá-las para a realização de seu projeto revolucionário. A proposta é aceita e passam à execução do plano.

Os fatos são narrados por um cronista que ouviu as confissões do próprio Erdosain durante três dias, enquanto o mantinha escondido em sua casa. (Cf. Arlt, 1963: 242). Em algumas ocasiões, inclusive, o cronista destaca que usa estritamente os termos do relato de Erdosain (Cf. Arlt, 1963: 177).

A íntima relação entre o cronista e o protagonista aparece nos relatos detalhados dos pensamentos, sentimentos e sonhos de Erdosain, ora narrados em 3ª. pessoa, ora em 1ª. pessoa, combinando discurso indireto e direto.

A onisciência do narrador se revela em seu conhecimento dos fatos passados e futuros, relatando, inclusive, acontecimentos posteriores à morte de Erdosain, anunciada no segundo capítulo:

Más tarde la autopsia reveló que estaba ya avanzada la enfermedad [sífilis] en él [Erdosain].  
(Arlt, 1963: 242)

A onisciência também aparece ao mudar o foco narrativo e revelar os pensamentos e sentimentos de outros personagens, como as lembranças de Hipólita (a Rameira com quem se casara o farmacêutico Ergueta):

Esta sensación de convivir provisoriamente con gente situada en un mundo desemejante al que ella pertenecía la desazonaba, al extremo que la desesperanza aparecía como un estigma en el rostro.  
(Arlt, 1963: 342)

Os pensamentos do Astrólogo: “Asesino de hoy sería el conquistador de mañana, pero en tanto soportaba la hosca malevolencia del presente amasado con ayer” (Arlt, 1963: 352), ou a revelação de Ergueta: “Ergueta se sintió maravillado de su descubrimiento. Él ya no era un hombre, sino un espíritu” (Arlt, 1963: 361).

Em todos os casos, a alternância entre a voz do cronista e do personagem amplia a noção de veracidade dos fatos narrados, como se fossem contados com as próprias palavras dos envolvidos. A noção de veracidade dos fatos é também provocada pelas intervenções em notas de

rodapé do comentador, que ora se confunde com o cronista, ora com o próprio escritor: “Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen a cometer no existiría en él en una forma subconsciente” (Arlt, 1963: 218).

A nota nos situa dentro dos fatos relacionados ao relato de Erdosain e reforça a informação que já temos de que este confessou ao cronista todos os detalhes dos últimos acontecimentos de sua vida. Na nota seguinte, o comentador revela fatos desconhecidos por Erdosain e periféricos aos acontecimentos, como o destino de Elsa depois de sua fuga com o Capitão, a revelação de Barsut em uma conversa com o Astrólogo de que suspeitara de uma emboscada para assassiná-lo e a confissão de Hipólita ao Astrólogo sobre suas intenções de extorqui-lo (Cf. Arlt, 1963: 234, 256 e 348).

Em outras notas, o comentador se aproxima do escritor, revelando que a ação continuará em outro volume intitulado *Los lanzallamas* e adiantando o conteúdo do mesmo (Cf. Arlt, 1963: 250 e 266).

O jogo entre fantasia e realidade se explicita com a nota em que o comentador cita fatos da História argentina e insinua que a relação destes com os fatos descritos no romance é apenas uma coincidência curiosa (Cf. Arlt, 1963: 283).

Este jogo entre sonho e realidade está presente na estrutura interna do romance. Erdosain caminha pelas ruas como um sonâmbulo e, atordoado com os fatos e revelações de sua vida, cria uma realidade paralela de sonhos e pesadelos.

Sabía, ¡ah, qué bien lo sabía!, que estaba gratuitamente ofendiendo, ensuciando su alma. Y el terror que experimenta el hombre que en una pesadilla cae al abismo en que no morirá, padecíalo él, mientras deliberadamente se iba enlodando.  
(Arlt, 1963: 163).

Em alguns momentos, é sonhando acordado que Erdosain encontra sua salvação: “Recorría pensativamente las silenciosas avenidas, diciéndose: Me verá una doncella [...] De pronto me mira y comprende que yo seré el único amor de toda la vida [...]” (Arlt, 1963: 165).

Esta oposição entre o mundo dos sonhos que Erdosain imagina e o sentimento real de angústia que toma seu corpo e sua mente é um jogo constante na narrativa, alternando os relatos de seus delírios com a paisagem e os acontecimentos reais à volta do protagonista:

[...] Semejante a esos lectores de folletines policiales que apresurados para llegar al desenlace de la intriga saltean los “puntos muertos” de la novela, Erdosain soslayaba determinadas construcciones ininteresantes de su imaginación, y se restituía a la calle, aunque en la calle se encontraba. (Arlt, 1963: 179)

A descrição das paisagens assume caráter importante no romance porque acompanha os estados de ânimo do protagonista. A cidade poderá ser exaltada em sua beleza ou amaldiçoada em sua injustiça e desigualdade, conforme o estado de ânimo de Erdosain ou conforme a situação que enfrenta: ora caminha pelas ruas e imagina uma vida bela e fantasia coisas maravilhosas, ora encara a realidade que o oprime. No exemplo a seguir, Erdosain caminha pelas ruas de Palermo ou Belgrano e sonha com a possibilidade de ser descoberto por uma donzela milionária que se apaixonará por ele e com quem se casará e irá ao Brasil:

El ensueño se desenroscaba sobre esta necesidad, mientras lentamente se deslizaba a la sombra de las altas fachadas y de los verdes plátanos, que en los blancos mosaicos descomponían su sombra en triángulos [...] Y la simplicidad de este sueño se enriquecía con el nombre de Brasil que, áspero y caliente, proyectaba ante él una costa sonrosada y blanca, cortando en aristas y perpendiculares al mar tiernamente azul. (Arlt, 1963: 165)

Observa-se que o movimento de Erdosain pelas ruas é leve, as cores são suaves, a paisagem é bela, sombreada, fresca e ternamente colorida. Mas a realidade é outra e Erdosain prontamente acorda de seu sonho: ...“era más fácil detener la tierra en su marcha que realizar tal absurdo” (Arlt, 1963:165), e passa, então, a se arrastar pelas ruas quentes da cidade em busca de lugares imundos; seu movimento agora é pesado, as cores intensas e a paisagem degradada:

Se dejó arrastrar por los impulsos que retuercen al hombre que se siente por primera vez a las puertas de la

cárcel [...] Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos. (Arlt, 1963: 166)

Constitui-se em *Los siete locos* uma relação específica entre o homem e a cidade, entre o protagonista e a cidade de Buenos Aires, particularmente no processo histórico que vivia na década de 1920: a cidade moderna e as marcas da industrialização tornam-se símbolos de seu sofrimento, imagens de indústrias e máquinas servirão como instrumento para construir metáforas que caracterizarão o sofrimento, a angústia, a opressão sentida por Erdosain: “Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha”. (Arlt, 1963: 161)

O primeiro momento de análise das traduções privilegiará estas metáforas e os recursos literários mencionados a seguir, que enriquecem a trama do romance de forma singular. O segundo momento destacará três aspectos da recriação literária da oralidade operada por Arlt: a) a variação das formas de tratamento; b) o uso de expressões idiomáticas; c) o uso do lunfardo.

*En una traducción literaria, aquello que no puede omitirse del texto original es precisamente lo que indica con mayor nitidez su carácter de constructo literario, su carácter de artificio; en otras palabras, las marcas dejadas por su propia producción.*<sup>16</sup>

### **3.1. Aspectos para análise e Estratégias de tradução**

#### **1. Recursos literários**

##### *Metáforas*

Tomaremos o conceito de “imagem” de Garcia (1992), que entende a *metáfora* como uma das formas que pode assumir a representação de sentimentos abstratos e intangíveis, que serão concretizadas a partir da associação com objetos da percepção sensível. Nas palavras do autor, “imagem”:

a) É uma representação (reconstituição, reprodução) mental de resíduos de sensações ou impressões predominantemente mas não exclusivamente visuais, que o espírito reelabora, associando-as a outras, similares ou contíguas, e b) pode assumir a forma de uma metáfora ou de um símile e, mesmo, de outros tropos (metonímia, alegoria, símbolo) (Garcia , 1992: 89).

Em *Los siete locos*, o sofrimento de Erdosain é representado na construção de imagens impactantes que aproximam o leitor da sensação de sua dor. Símbolos da industrialização e da urbanização são utilizados para construir *metáforas* e descrever a angústia e a opressão vivida pelo protagonista, como a imagem do cilindro de aço perfurando seu cérebro. Outras imagens fortes são construídas com o recurso da *comparação metafórica*, dando a sensação e a medida da dor, como no exemplo em que os olhos estão tão sensíveis à escuridão quanto uma ferida é sensível ao sal.

---

<sup>16</sup> Michael Riffaterre *Apud* Willson, 2004: 151.

Serão consideradas também as *personificações* que, segundo Garcia (1982: 91) são “metáforas constituídas por palavras que denotam ações, atitudes ou sentimentos próprios do homem, mas aplicadas a seres ou coisas inanimadas”. Em *Los siete locos*, a angústia e a pena assumem vida própria e tornam-se sujeitos de ações que permitem visualizar a devastação que provocam sobre o corpo do protagonista. O caráter animado que adquirem alguns objetos também possui o efeito de ampliar a noção de que tudo pode ser um delírio do personagem, seguindo o constante jogo entre sonho e realidade, como no trecho selecionado:

*Hervía una multitud de hombres borrosos, manchados por sombras rojizas, y que acarreaban grandes bultos frente a un proceloso mar de hierro colado, sanguinolento, del que se levantaba en ángulo recto un muelle de piedra obstaculizado de fraguas, rieles y guinches.* (Arlt, 1963: 178; itálicos da autora)

Outro recurso que confere força literária ao romance é a *sinestesia*, uma “variedade de metáfora” que “consiste em atribuir a uma coisa qualidade que ela, na realidade, não pode ter senão figuradamente, pois o sentido por que é percebida pertence a outra área” (Garcia, 1982: 93). Com este recurso, intensifica-se a percepção das sensações descritas. Quando Erdosain sente o medo de ser castigado pela fraude que cometera, seu sentimento é descrito como: “el terror del fraudulento, el *terror luminoso* que es como el estallido de un gran día de sol en la convexidad de una salitrera” (Arlt, 1963: 166; itálicos da autora). O “terror” experimentado por Erdosain não é qualquer terror, mas um “terror luminoso”, evidente, explícito, de tal intensidade que pode ser comparado ao estalo produzido pela luz escaldante do sol sobre a superfície árida de uma salitreira.

#### *Estratégias de tradução de metáforas*

Tomaremos como base os 7 procedimentos para traduzir metáforas enumerados por Newmark (1981: 88-91):



- 1) Reproduzir a mesma imagem no texto de chegada;
- 2) Substituir a imagem no texto de partida com uma imagem padrão (*standard*) no texto de chegada;
- 3) Traduzir a metáfora para um símile, mantendo a imagem;
- 4) Traduzir a metáfora (ou símile) para símile mais sentido (ou eventualmente uma metáfora mais sentido), acrescentando uma explicação do sentido;
- 5) Conversão da metáfora para o sentido;
- 6) Supressão (*Deletion*);
- 7) Manter a mesma metáfora combinada com o sentido, acrescentando uma breve explicação (*gloss*).

### *Antítesis e Oxímoros*

A “antítese é uma figura de retórica que consiste em opor a uma idéia outra de sentido contrário” (Garcia, 1992: 77) e uma de suas variantes é o *oxímoro*: “uma espécie de paradoxo ou contradição, pois os termos que o compõem não apenas contrastam mas também se contradizem” (Garcia, 1982: 80). O uso constante desses recursos em *Los siete locos* aumenta a tensão que se repete entre os opostos, como a mencionada oposição entre fantasia e realidade, ou a relação desigual entre Erdosain e seus superiores, como veremos no item 2.a) do capítulo III. Outros momentos que caracterizam as oposições são o contraste entre luxuosas residências observadas de fora pelo protagonista em suas caminhadas e a “cidade canalha” que ele conhece, como na seguinte passagem:

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, por las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados [...] Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía, otro mundo para el que ahora su corazón latía con palpitaciones lentas y pesadas. (Arlt, 1963: 176)

A dualidade também está presente na relação ambígua entre Erdosain y Barsut, primo de sua esposa. Ao mesmo tempo em que se odeiam, não

prescindem um do outro, encontram-se diariamente e alimentam a irritação mútua que sentem: "Era un duelo invisible, odioso, sin un fin inmediato, tan irritante que Erdosain, después que Barsut salía, se juraba no recibirlo al otro día. Pocas horas antes de anocheecer ya Erdosain estaba pensando en él" (Arlt, 1963: 173).

As contradições do enredo aparecem também nas pequenas partes constitutivas do texto, nos jogos de contraste e nas associações singulares de palavras, como na oposição de sentidos em: "el odio *antiguo*, exasperado por la humillación *reciente*" (Arlt, 1963: 213; *itálicos da autora*), e nos paradoxos: "maligno goce" e "desvanecimiento lúcido" (Arlt, 1963: 176 e 211).

### *Estratégias de tradução das antíteses e oxímoros*

Nesse caso, detectaram-se as estratégias de manutenção ou omissão do jogo de contrastes e a consequente preservação ou não do efeito estilístico do texto de partida. Tomaram-se como base as duas estratégias principais definidas por Costa (2001) e uma das subestratégias para a análise da tradução d'*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, feita por Lia Luft:

1. Tradução direta: "tentativa de fazer coincidir a interpretação de um enunciado com aquela pretendida pelo autor";
2. Tradução indireta: "modificação de contexto" que não ocorre devido a uma imposição linguística, mas por "uma escolha pessoal, caracterizando o estilo do escritor e do tradutor".

2. 1. Omissões: exclusão de determinadas unidades de tradução;<sup>17</sup>

### *Significantes-chave*

De acordo com Berman (2007: 28, *mimeo*) e Arrigucci Jr, como apresentou-se no item 2. deste capítulo, "toda obra comporta um texto

---

<sup>17</sup> As outras subestratégias são: "acréscimos, substituições de Uts, mudanças de atitude e efeitos poéticos" (Costa, 2001).

‘subjacente’, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formam redes embaixo da ‘superfície’ do texto, isto é, do texto manifesto, dado à simples leitura”. Certas palavras formam uma rede específica, seja por suas semelhanças ou por seus modos de intencionalidade. Nesse sentido, procurou-se detectar se os tradutores operaram ou não uma das tendências deformadoras apontadas pelo teórico: “a destruição das redes significantes subjacentes”.

Veremos as soluções dos tradutores para a rede de aumentativos que o próprio Berman (2007) identifica em *Los siete locos*:  
portalón – alón – jaulón – portón – gigantón – callejón

Bem como para a seguinte rede de adjetivos:

borroso/a – aguanoso/a – vidrioso – fangosa – lechosa – algodonosa –  
verdosa/o - azulosa

## 2. Aspectos da oralidade

Ao analisar o estilo de João Antonio, Antonio Candido (2004: 148-149) afirma que em sua escrita “os valores da oralidade [...] são transmutados em estilo”. Nessa mesma linha, como vimos na leitura de críticos como Viñas, Jitrik e Kulikowski, a recriação da oralidade também é uma marca da escrita de Arlt e destacam-se, nesse sentido, três aspectos para análise:<sup>18</sup>

- Formas de tratamento;
- Lunfardo;
- Expressões idiomáticas.

### *Formas de tratamento*

A variação nas formas de tratamento é importante em *Los siete locos* porque contribui para caracterizar o tipo de relação entre os interlocutores. Ao falar com os diretores da Companhia, por exemplo, a relação é impessoal e desigual e o pronome de tratamento utilizado é formal: “Tenemos la denuncia de que *usted* es un estafador, que nos ha robado seiscientos pesos” (Arlt, 1963: 159; itálicos da autora); no diálogo entre Erdosain e o farmacêutico Ergueta, por sua vez, a relação é mais íntima e o tratamento informal: “Y, ¿te casaste con Hipólita?”. Esta variação na forma de tratamento é relevante no contexto do romance analisado e da própria obra de Arlt, na medida em que as relações de poder e a humilhação são temas recorrentes, constituindo um aspecto importante nas traduções, que ganham em preservar esta característica.

### *Lunfardo*

O lunfardo é um conjunto de palavras utilizadas originalmente por moradores de Buenos Aires.<sup>19</sup> Sua origem remonta às últimas décadas do

---

<sup>18</sup> Sobre outros possíveis aspectos de análise da oralidade, consultar Hewson (2003), onde o autor resenha o livro *Oralidad et traduction*, organizado por M. Ballard e que reúne 16 artigos sobre o tema, discutindo traduções de diálogos, aspectos do discurso direto e indireto livre, diferenças de registro na fala dos personagens.

<sup>19</sup> O lunfardo não é definido como dialeto por não possuir uma sintaxe própria, também não seria um socioleto por não estar associado a um grupo social determinado, ou um jargão por não estar associado a um ofício ou profissão determinados (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 11). Sobre sua definição, Furlan (2006: 639) afirma: “Algunos lo consideran un lenguaje; otros, un

século XIX, quando chegam à cidade grandes levas de imigrantes pobres, fundamentalmente italianos e espanhóis, que se instalam nos *arrabales* da cidade e se acomodam nos *conventillos*. Do esforço de comunicação entre os primeiros imigrantes e os *compadritos* (homem típico do subúrbio portenho) derivou o *cocoliche* (uma linguagem de transição) e, da fala dos filhos dos imigrantes derivou o lunfardo (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 15).

Além dos *conventillos*, um dos locais de sociabilização nos subúrbios eram os prostíbulos, onde se tocaram os primeiros tangos e se estabeleceram intercâmbios lingüísticos entre imigrantes e *compadritos*. O tango e o lunfardo surgiram no mesmo contexto e o primeiro se exprime em grande parte com palavras do segundo, representando em suas letras o *arrabal*, o *conventillo*, as relações sociais, as dores e amores de seus moradores.<sup>20</sup>

O lunfardo é também associado à delinquência, começando pelo próprio nome escolhido para designar esse vocabulário (lunfardo é sinônimo de ladrão e de delinqüente).<sup>21</sup> O primeiro registro de termos do lunfardo foi publicado em 1879, no jornal *La Nación*, em artigo de Benigno Baldomero Lugones, jornalista que trabalhava como escrivão no Departamento de Polícia e que reuniu justamente as palavras usadas pelos detentos (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 16).<sup>22</sup> Entretanto, a associação do lunfardo exclusivamente como gíria de delinqüentes seria uma redução; já em 1887, Juan A. Piaggio publicou no jornal *La Nación* a nota *Caló Porteño (Callejeando)*, onde dois jovens de classe baixa dialogam utilizando alguns dos termos anotados por Lugones em seu artigo anterior, mas deixando claro que seus personagens não são delinqüentes, mas sim *compadritos*. Segundo Gobello e Olivieri (2005:20), no diálogo recriado por Piaggio, “los hablantes no son ladrones sino compadritos;

---

dialecto. Para nosotros es un vocabulario de procedencia inmigratoria, difundido en los estratos bajos, en ascenso a otras clases sociales y que continuamente se enriquece con nuevos aportes.”

<sup>20</sup> “Soy terror del malevaje/cuando en un baile me meto/porque a ninguno respeto/de los que hay en la reunión/y si alguno se retoba/queriendo meterse a guapo/yo le encajo un castaño/yo a buscar quién lo engendró... (“El porteño”, tango 1903, letra e música de Angel Gregorio Villoldo, em: Russo, 1999: 15).

<sup>21</sup> Todo Tango, Diccionario de lunfardo: LUNFARDO: (lunf.) Igual que Lunfa. Ladrón. DRAE: LUNFARDO: 2. m. Arg. y Ur. p. us. Delincuente.

<sup>22</sup> Outras iniciativas de registrar termos do lunfardo foram, em 1888, *Los hombres de presa*, de Luis Maria Drago; em 1894, *El idioma del delito*, de Antonio Dellepiane.

para entender las palabras que utilizan no era necesario ser ladrón sino porteño y muy porteño”.

Nota-se, por tanto, uma forte componente identitária no uso do lunfardo, representando o reconhecimento das vozes de grupos sociais diversos em processo de integração e em busca de uma identidade comum. E nesse processo há uma componente de rebeldia, de confronto entre dois lados da cidade, através da expansão da periferia para o centro, da difusão da linguagem e das manifestações culturais das classes menos favorecidas da sociedade para outras classes sociais.

Assim como o tango, o lunfardo foi ganhando terreno na sociedade portenha, constituindo-se ao longo das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX como sua linguagem comum. Contribuíram para este movimento o teatro popular (especialmente os *sainetes*), o jornalismo e a literatura, além da mobilidade social que permitia a ascensão de alguns integrantes de setores modestos da sociedade a classes mais favorecidas. O lunfardo também ampliou seu domínio geográfico, passando a ser conhecido em outras cidades argentinas e uruguaias.

Na literatura, o lunfardo aparece associado às discussões sobre identidade e nacionalidade, como expressão de um novo contexto social, marcado pela imigração, pela urbanização e pela configuração de um homem urbano, com usos, costumes e linguagem novos. A tradição literária, até os anos 20 fundada no gênero *gauchesco* e estruturada a partir da oralidade do campo, passa a ser repensada por escritores. A cidade surge como novo *topos* literário e identitário, a literatura desloca-se do campo para o subúrbio e passa-se a querer ouvir a voz do *compadrito*, o plebeu das cidades e do indefinido *arrabal*, segundo a definição de Borges (Cf. Assunção, 2002: 2). O “idioma” dos argentinos afirma-se como questão de identidade nacional, em um momento de desarraigo cultural na babel que se formava.

Borges foi um dos escritores que pensou o tema do idioma falado pelos argentinos e sua relação com a tradição literária nacional. Assunção (2002:5) afirma que o escritor revela um “fervor ‘criollista’ ou até mesmo nacionalista”

em textos publicados nos anos 20,<sup>23</sup> com uma concepção de literatura que valoriza a profusão de “expressões distintas e exclusivas do contexto lingüístico portenho com relação aos outros países de língua espanhola, sobretudo a metrópole, como forma de caracterizar o que seria tipicamente nacional” (Assunção, 2002:4) e que, posteriormente, passou a considerar que a principal diferenciação não seria lexical, mas “um tom e uma sintaxe específica para expressar-se”, chegando à conclusão de que “para ser argentino ou para fazer literatura argentina não é preciso sobejar nas cores locais, em um linguajar nativo ou local” (Assunção, 2002: 7).

Na obra de Roberto Arlt, o idioma dos argentinos aparece de maneira diferente, não se trata de pensar se o léxico específico caracterizaria ou não uma literatura nacional, se este deveria ou não ser incorporado ao registro literário, mas ele constitui justamente o mote de algumas de suas *Aguafuertes porteñas*, o ponto de partida para um jogo etimológico,<sup>24</sup> o núcleo a partir do qual se desenvolverá uma reflexão sobre os usos e costumes do homem portenho ou o enredo de um conto ou romance.<sup>25</sup> Como afirma Borré (1999: 134-135), Arlt “*no se detuvo a reflexionar sobre el idioma, se detuvo a reflexionar en torno de la construcción de las historias que armaría con ese lenguaje*”.<sup>26</sup>

A língua falada nas ruas de Buenos Aires, que o escritor escuta em suas andanças pela cidade e em suas conversas com tipos populares, é parte constituinte de sua escrita e instrumento para transmitir suas vivências. Segundo Borré (1999: 137), “*el idioma rioplatense le ha permitido un amplio juego lingüístico para enfrentar una novela, una nota periodística o tal vez un cuento en el cual el objeto de la palabra le permita construir el espacio de su historia*”.

---

<sup>23</sup> *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928).

<sup>24</sup> Como nas *Aguafuertes porteñas*: “Divertido origen de la palabra ‘squenun’” e “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular” (Arlt, 2005a: 36 e 47).

<sup>25</sup> Como nas *Aguafuertes porteñas*: “Apuntes filosóficos acerca del hombre que ‘se tira a muerto’” e “‘Laburo’ nocturno” (Arlt, 2005a: 17 e 87), “El ‘furbo’”, “El club de los ‘cachadores’”, “Evolución de la palabra ‘gil’” (Arlt *Apud* Saítta, 1996: 142, 144 e 145).

<sup>26</sup> Provavelmente a reflexão mais direta de Arlt sobre o tema encontra-se em “El idioma de los argentinos” (Arlt, 2005a:44) e “Onde nossa língua vai parar?” (Arlt *Apud* Kulikowski, 2000: 107).

Em *Los siete locos*, os personagens estão vinculados ao universo do jogo, da prostituição e da delinquência, constituindo o lunfardo uma linguagem que lhes é peculiar, de modo que a primeira função desse vocabulário no romance seria a caracterização das personagens, a representação da oralidade através de uma linguagem coerente com a condição sócio-cultural das mesmas.

Entretanto, o lunfardo não aparece somente nos diálogos, mas também na fala do narrador, o que demonstra, primeiramente, uma das características da narrativa de Arlt: a 'heterogeneidade discursiva', no sentido da combinação de diferentes níveis de fala,<sup>27</sup> da incorporação à literatura argentina de "novas vozes, novas falas, novos discursos, produtos de um hibridismo social que estava ocorrendo diante de seus olhos" (Kulikowski, 2000: 108). Essa estratégia revela também um posicionamento ideológico, a posição que assume diante dos puristas da língua, preocupados com a "degradação" do idioma, defendendo a flexibilidade da língua e o reconhecimento das novas vozes que reverberam na cidade. Isso, por sua vez, está relacionado com o que é verbalizado em sua literatura, justamente aquilo que a sociedade queria ocultar, desafiando com sua temática o sistema de valores sociais estabelecidos e expondo temas como a traição como meio de redenção, a loucura, o suicídio, o homossexualismo e a prostituição (Cf. Kulikowski, 2000: 107). Nesse sentido, o lunfardo assume um papel transgressor em sua escritura e carrega um pouco da violência com que o autor acredita que se deve escrever.

O uso do lunfardo nos discursos direto e indireto, bem como o recurso ao discurso indireto livre, revela uma estratégia na qual se confundem as vozes dos personagens e do narrador, tornando nebulosos seus limites e criando uma sintonia entre eles a partir da linguagem que utilizam. É o que Preti (1984: 104) classifica como "processo de empatia", onde "há plena incorporação das variações de fala, mesmo as mais populares, ao nível teoricamente mais culto do narrador, representativo, em tese, do próprio autor", recurso através do qual

---

<sup>27</sup> Conforme a distinção sistematizada por Preti (1977: 36): culto, comum, coloquial, vulgar.



“se apagariam as divergências, por vezes chocantes, entre narrador e personagens.”

A incorporação das vozes do *arrabal* não aparece, portanto, como algo alheio ao narrador, como uma linguagem estranha, circunscrita a um grupo social determinado; aparece imbricada nos diferentes discursos, representando também a crescente penetração do lunfardo na sociedade portenha.

No trecho abaixo destacado, aparecem na voz do cronista termos como *leonera*, *puta*, *jetas*, *letrinosas*, *escolazar*, que remetem a um universo marginal e degradado, combinadas com *plañidero*, *acompassar*, *divinizar*, que elevam o registro, criando um contraste impactante que revela a heterogeneidade como estratégia discursiva na escritura de Arlt, bem como o hibridismo das vozes na sociedade portenha da época:

A veces a esta leonera entraban músicos ambulantes, frecuentemente un bandoneón y una guitarra. Afinaban los instrumentos y un silencio de expectativa acurrucaba a cada fieria en su rincón, mientras que una tristeza movía su oleaje invisible en esa atmósfera de acuario. El tango carcelario surgía plañidero de las cajas, y entonces los miserables acompasaban inconscientemente sus rencores y sus desdichas. El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas derribadas en los mármoles. ¡Quizás en lo que pensaban! Y esa cúpula terrible y alta adentrada en todos los pechos multiplicaba el largor de la guitarra y del bandoneón, divinizando el sufrimiento de la puta y el horrible aburrimiento de la cárcel que pincha el corazón cuando se piensa en los amigos que están afuera ‘escolazándose’ hasta la vida. Entonces en las almas más letrinosas, bajo las jetas más puercas, estallaba un temblor ignorado; luego todo pasaba y no había mano que se extendiera para dejar caer una moneda en la gorra de los músicos. (Arlt, 2005: 118)

Assim, o lunfardo em *Los siete locos* possui uma forte associação com o mundo do jogo, da prostituição e da delinquência, funcionando como instrumento importante para a caracterização das personagens. Ao mesmo tempo, seu uso dissemina-se na fala do narrador, representando uma expansão desse vocabulário pela sociedade argentina e criando no texto um efeito transgressor e impactante, que desafia padrões dominantes e impressiona pela “violência” de determinados termos e por sua combinação

singular com outros níveis de fala. A alternância no uso das aspas contribui para a confusão de vozes, para a identificação entre narrador e personagens e para a representação literária do hibridismo social.

Os exemplos que serão destacados no item 2. c) do capítulo III indicam que a questão do lunfardo constitui uma grande dificuldade nas traduções de Arlt. Como no caso de “horrible morcona”, em que ambos os tradutores optaram por “bofe” para traduzi-lo: ocorre que o termo “morcona” não consta em nenhum dos dicionários consultados<sup>28</sup> e o Prof. Ricardo Szmétan (Georgia College and State University) comenta, em artigo publicado pelo centenário de Roberto Arlt, que palavras como ‘menestrала’, ‘morcona’, ‘doncella’ ou verbos como “soliloqueó” causam certo incômodo e, ao mesmo tempo, caracterizam a linguagem utilizada pelo escritor. Como demonstra o estudo de González Lanuza, que concluiu, após contar as palavras diferentes utilizadas pelos escritores mais representativos, que Roberto Arlt foi o escritor que teve o vocabulário mais vasto,<sup>29</sup> de modo que um aspecto importante para as traduções é procurar preservar a variedade lexical do texto de partida.

Embora o lunfardo não se considere estritamente como um dialeto, as dificuldades de tradução de ambos são análogas: a íntima relação que estabelecem com a época, o local, a origem social e cultural do falante, impõe desafios para os tradutores. Segundo Newmark (1981: 94-95), não há metodologia em tradução de gíria (*slang*). Justamente porque a gíria é tão sensível ao tempo e ao local, os problemas de tradução dificilmente conduzem a generalizações.

Tomaremos duas *tendências deformadoras* de Berman (2007) para analisar as estratégias dos tradutores. Segundo o autor, ocorre um “*empobrecimento quantitativo*” quando a tradução não respeita a multiplicidade

---

<sup>28</sup> DRAE, elmundo, Señas, Kapelusz, Espasa, Panhispánico de dudas, 5 dicionários eletrônicos de lunfardo.

<sup>29</sup> Ricardo Szmétan. “El mito del bárbaro y sus ecos”. <http://www.sololiteratura.com/arl/artelmito.htm>, consultado no dia 04/10/06.

de significantes dados por um escritor para o mesmo significado. Berman cita o exemplo de Arlt, que “emprega para o significado ‘visage’: *semblante*, *rostro* e *cara*, sem justificar o emprego de tal ou tal significante em tal ou tal contexto. O essencial é que a importância da realidade do ‘rostro’ na sua obra seja indicada pelo emprego de três significantes. A tradução que não respeita esta tríplice torna o rosto de suas obras irreconhecível” (Berman, 2007: 27, *mimeo*). Veremos o exemplo de uma multiplicidade de significantes em lunfardo empregados por Arlt para designar “prostituta” e “cafetão” e veremos as soluções dos tradutores.

Outra tendência deformadora observada nos casos das traduções de lunfardo é a “*destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*”. No caso do lunfardo, haveria duas possibilidades: 1) “conservar os vernaculares exotizando-os”, por meio de aspas ou itálicos, isolando o que não está isolado no original. Em *Los siete locos*, especificamente, ocorre que o próprio Arlt utiliza aspas para algumas palavras em lunfardo, de forma que também verificaremos as estratégias de manutenção ou não dessas aspas. 2) vulgarizar ao “traduzir um vernacular estrangeiro por um vernacular local: a gíria de Paris traduz o *lunfardo* de Buenos Aires, o ‘falar normando’ o dos camponeses russos ou italianos” (Berman, 2007: 30, *mimeo*).

### *Expressões idiomáticas*

Encontramos em *Los siete locos* uma série de expressões idiomáticas que carregam a significação de sua cultura de origem, de modo que sua tradução implica algumas dificuldades, como as destacadas por Baker (1992: 68-71):

- pode não haver um equivalente para a expressão na língua de chegada;
- pode haver uma expressão similar na língua de chegada, mas seus contextos de uso podem ser diferentes;
- a expressão pode ser usada no texto de partida em seu sentido literal e idiomático (*idiomatic*) ao mesmo tempo e a brincadeira (*play*) pode não ser satisfatoriamente reproduzida;

- as convenções em relação ao uso de expressões idiomáticas na escrita, os contextos em que podem ser usados e sua frequência de uso podem ser diferentes na língua de partida e de chegada.

Nesse sentido, Baker (1992: 71-78) enumera as seguintes estratégias para traduzi-las:

- Usar uma expressão com sentido e forma semelhantes;
- Usar uma expressão com o sentido semelhante, mas forma diferente;
- Parafrasear, geralmente reduzindo a expressão ao seu sentido;
- Omitir a expressão quando há dificuldades de parafrasear ou encontrar outra semelhante na língua de chegada (“when a match cannot be found in the target language” - Baker, 1992: 74).

Berman (2007: 1, *mimeo*) discute a questão da tradução dos provérbios de uma língua, examinada por Larbaud e Meschonnic, e afirma que diante destes, o tradutor se vê em uma encruzilhada: “ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz ‘literalmente’.” No entanto, traduzi-lo literalmente não significa simplesmente traduzir palavra por palavra, mas “trabalhar o seu ritmo, seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações, etc.” Segundo o autor, ao traduzir o provérbio por um equivalente na língua de chegada, opera-se uma das tendências deformadoras: “a destruição das locuções” (Berman, 2007: 30, *mimeo*). Entende-se que o contrário representaria uma forma de revelar um aspecto da cultura estrangeira no texto traduzido e de trabalhar a *forma* vinculada ao *sentido* da expressão e não privilegiar somente seu *sentido*.

Valemo-nos da análise de Schleiermacher (2001: 71), segundo a qual “quanto mais o pensamento singular de uma obra e sua concatenação estiver revestido pela particularidade do povo, e, talvez, além disso, até ainda pelo caráter de uma época já passada”, tanto mais perde o significado a regra segundo a qual se deve traduzir como se o autor tivesse escrito na língua para a qual se traduz; ou seja, constitui-se um momento singular para “revelar o estrangeiro”.

Após selecionar os elementos significativos do texto de partida e apresentar o referencial teórico que sistematiza as possíveis dificuldades e estratégias de tradução específicas para cada caso, passaremos à confrontação com os textos traduzidos no capítulo III. Entretanto, antes de fazê-lo, concluiremos as análises preliminares com considerações gerais sobre cada uma das traduções analisadas, um levantamento das traduções de Arlt para outras línguas e para o português brasileiro, bem como sua recepção no Brasil.

## 4. Tradutores e traduções

### 4.1. Os sete loucos, tradução de Janer Cristaldo

#### *Ir até o tradutor*

Janer Cristaldo é escritor, jornalista e tradutor. Publicou crônicas, ensaios e romances;<sup>30</sup> escreveu nos jornais: *Diário de Notícias* (em 1969), *Correio do Povo* e *Folha da Manhã* (em 1975), de Porto Alegre, e foi redator de Política Internacional da *Folha de São Paulo* e do *Estado de São Paulo* (de 91 a 93). Atualmente publica artigos sobre cotidiano, política e cultura em sites jornalísticos como *Mídia Sem Máscara*, *Baguete* e *Jornaleco*.

Estudou língua e literatura suecas nos anos 71 e 72, em Estocolmo. Doutorou-se em Letras Francesas e Comparadas, em 1981, pela *Université de la Sorbonne Nouvelle* (Paris III), com a tese *La Révolte chez Ernesto Sábato et Albert Camus*. Em 87, realizou um curso de Língua e Literatura Espanholas, em Madri.

---

<sup>30</sup> *O Paraíso Sexual Democrata*, ensaio. Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana, outubro 1973. Tradução ao espanhol: *El Paraíso Sexual Democrata*. Buenos Aires: Shapire Editores, 1974. *Uma Estória Obscena*, contos. Porto Alegre: Edições Casa do Livro, 1974. *Enfim, um Conto Absolutamente Novo*, conto in-folio. Porto Alegre: Edições Casa do Livro, 1975. *Assim Escrevem os Gaúchos*, antologia. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1976. *A Força dos Mitos*, crônicas. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1976. *Approches d'un thème littéraire: la révolte chez Albert Camus et Ernesto Sábato*, ensaio. Paris, edição mimeo do Autor, 1981. Tradução brasileira: *Mensageiros das Fúrias*, Florianópolis: Editora da UFSC, 1983. Edição em CD-ROM: revista *Neo Alternativa* n.º 4, São Paulo, 1994. *Qorpo Santo*, organização da revista *Travessia* (TR) n.º 7, Florianópolis: Editora da UFSC, 1983. *Ponche Verde*, romance. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1986. *O Construtor de Mistérios*, crônicas de Ney Messias, organização, seleção e prefácio de Janer Cristaldo. Porto Alegre: co-edição Janer Cristaldo/Garatuja, 1975. (Cf. <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/perfis/JanerCristaldo.htm>.)

Traduziu do sueco, do francês e do espanhol,<sup>31</sup> constituindo-se como um tradutor importante no país; consta do dicionário de tradutores literários do Brasil, organizado pelo Grupo de Pesquisa Literatura Traduzida da UFSC, onde se afirma que “Janer traduziu somente obras literárias, todas escolhidas por ele ou pelos autores dessas obras e confessa ter preferência pelas traduções do espanhol, idioma a que teve acesso ainda na infância por ter nascido na fronteira com o Uruguai.” (Cf. <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/perfis/JanerCristaldo.htm>). De Roberto Arlt, publicou apenas a tradução de *Los siete locos*.

### *Projeto de tradução*

Janer Cristaldo foi pioneiro na tradução de Arlt no Brasil. *Os sete loucos* foi publicado por primeira vez em 1982, pela editora Francisco Alves, como parte da Coleção Latino-América, que também disponibilizou ao público leitor brasileiro obras dos escritores chilenos José Donoso e Pablo Neruda, dos argentinos Ernesto Sábato e Ricardo Güiraldes, do peruano Mario Vargas Llosa, do uruguaio Juan Carlos Onetti, e do porto-riquenho Luis Rafael Sánchez. Inscreve-se, portanto, em um projeto maior da editora de tradução de literatura hispano-americana no Brasil.

A edição conta com prólogo de Mirta Arlt, filha do escritor, e com uma adaptação da introdução de Juan Carlos Onetti à edição italiana do romance, na orelha do livro. O tradutor, Janer Cristaldo, que aparece em destaque na

---

<sup>31</sup> Karin Boye. *Kalocaína*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1974. Maria Gripe. *Hugo e Josefina*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1976. Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. *Crônicas de Bustos Domecq*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1976. Ernesto Sábato. *Abaddón, o Exterminador*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1980. Ernesto Sábato. *Sobre Heróis e Tumbas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981. Ernesto Sábato. *O Túnel*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981. Ernesto Sábato. *O Escritor e seus Fantasmas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982. Roberto Arlt. *Os Sete Loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982. José Donoso. *Casa de Campo*. São Paulo: Difel, 1985. Camilo José Cela. *Mazurca para dois mortos*. São Paulo: Difel, 1985. Michel Déon. *Escrevo da Itália*. São Paulo: Difel, 1985. Ernesto Sábato. *Nós e o Universo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985. Camilo José Cela. *A Família de Pascual Duarte*. São Paulo: Difel, 1986. Michel Tournier. *Gilles e Jeanne*. São Paulo: Difel, 1986. Marlene Dietrich. *Marlène D.* Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1987. Ernesto Sábato. *Homens e Engrenagens*. Campinas: Papirus, 1993. Ernesto Sábato. *Heterodoxia*. Campinas: Papirus, 1993. Ernesto Sábato. *Três Aproximações à Literatura de nosso Tempo*. São Paulo: Ática, 1994. (Cf. <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/perfis/JanerCristaldo.htm>)

folha de rosto do livro, não inclui nenhum paratexto sobre o romance ou sua tradução, mas apresenta, ao longo do texto, algumas notas explicativas.<sup>32</sup>

A partir da leitura do texto, identifica-se um projeto de tradução que pode estar relacionado com a origem do tradutor: a cidade de Santana do Livramento, na fronteira entre o Uruguai e o Brasil. Algumas de suas escolhas revelam a intenção de utilizar termos e estruturas de uma linguagem regional, pampeana, onde muitas vezes se confundem as línguas de partida e de chegada, assim como se mesclam as línguas nas cidades fronteiriças.

Verificou-se o uso de determinados termos e estruturas nos *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto, e no dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul, de Zeno e Rui Cardoso Nunes, e foram encontradas ocorrências no primeiro, de modo que é possível afirmar a intenção de manter a língua no texto traduzido bastante próxima da língua de partida, dando preferência para o português característico dos pampas gaúchos.

A estrutura abaixo em negrito, por exemplo, foi localizada em Simões Lopes Neto; observa-se sua proximidade com a língua de partida e a diferença em relação à tradução posterior, que se aproxima da língua falada na região sudeste do Brasil:<sup>33</sup>

Texto de Partida <sup>34</sup>	Tradução de Cristaldo <sup>35</sup>	Tradução de Ribeiro <sup>36</sup>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- ¿Qué hacés?</li> <li>- ¿Cómo te va? [...]</li> <li>- ¿Y Elsa?</li> <li>- Salió... [...]</li> <li>- ¿Se fue?</li> </ul> (pp. 212-213)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Que faz?</li> <li>- Como vai? [...]</li> <li>- E Elsa?</li> <li>- Saiu. [...]</li> <li>- <b>Se foi?</b></li> </ul> (p. 56)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O que tem feito?</li> <li>- Como vai? [...]</li> <li>- E Elsa?</li> <li>- Saiu. [...]</li> <li>- Foi embora?</li> </ul> (p. 58)

<sup>32</sup> Mais especificamente, para comentar o que são os “saineteros” e as “latas”, para traduzir dois provérbios em francês e para definir “abrigo de petit-gris” (Arlt, 1982: 38 e 161, tradução de Cristaldo).

<sup>33</sup> “Os cabelos da China” e “Melancia – coco verde”. Em: Simões Lopes Neto. *Contos gauchescos*. POA: Globo, 1976. Editoração eletrônica Luiz Abel Silva. [www.nupill.org](http://www.nupill.org)

<sup>34</sup> A edição utilizada como referência é a de 1963, *Novelas completas y cuentos* de Roberto Arlt e, doravante, serão indicadas apenas os números das páginas.

<sup>35</sup> Os exemplos selecionados encontram-se na tradução de Janer Cristaldo do romance *Los siete locos*, edição de 1982; doravante, serão indicados apenas os números das páginas.

<sup>36</sup> Os exemplos selecionados encontram-se na tradução Maria P. G. Ribeiro do romance *Los siete locos*, edição de 2000; doravante, serão indicados apenas os números das páginas.



A seguinte expressão em negrito também pode ser identificada como um regionalismo do Rio Grande do Sul:<sup>37</sup>

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
- !Ah! ? Es usted?...Pase.  (p. 181)	- Ah! É você? .... <b>Passe</b> .  (p. 30)	- Ah! É o senhor? ...Entre  (p. 33)

“Tragos de cana” aparece em *Contos gauchescos* e revela-se bastante próximo à língua de partida, ao contrário da tradução de Ribeiro:<sup>38</sup>

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
- Le parecerá mentira a usted que yo [...]¿Sabe usted qué clase de tristeza es esa que le hace pasar a uno la noche en un asqueroso despacho de bebidas, perdiendo el tiempo entre conversaciones estúpidas y tragos de caña? (p. 227)	- A você parecerá mentira que eu [...] Sabe você que tipo de tristeza é essa que faz alguém passar a noite num botequim, perdendo o tempo entre conversas estúpidas e <b>tragos de cana</b> ? (p. 68)	- Pode parecer mentira para o senhor que eu [...] O senhor sabe que tipo de tristeza é essa que faz uma pessoa passar a noite num asqueroso botequim, perdendo tempo entre conversas estúpidas e goles de cachaça? (p. 69)

A metáfora destacada a seguir também foi encontrada em Simões Lopes Neto e caracteriza uma opção regionalista:<sup>39</sup>

Texto de partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Ahora su vida corría silenciosamente cuesta abajo.  (p. 211)	Agora sua vida corria silenciosamente <b>costa abaixo</b> .  (p. 55)	Agora sua vida corria silenciosamente ladeira abaixo.  (p. 57)

<sup>37</sup> “Os cabelos da China”. *Op. Cit.*

<sup>38</sup> “Melancia – coco verde”. *Op. cit.*

<sup>39</sup> “No manantial”. *Op. cit.*

“Tormenta” e “bailar” também aparecem nos *Contos gauchescos*,<sup>40</sup> bem como os exemplos: “fiambre”, “cancha”, “golpear” e “raias”,<sup>41</sup> encontrados na tradução de Janer Cristaldo e em contos de Simões Lopes Neto.<sup>42</sup>

Texto de partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
<p>El caso es que la mujer se enamoró, y una noche de tormenta la saqué de casa. [...] ¿Y el placer de salir a la calle con ella prendida de un brazo mientras los “tiras” lo relojean? [...] Cuando menos se acuerda se encuentra enterrado hasta los pelos en el barro...y entonces hay que bailar. Y mientras la mujer está metida hay que aprovechar.</p> <p>(p.192)</p>	<p>O caso é que a mulher se enamorou, e numa noite de <b>tormenta</b> eu a tirei da casa. [...] E o prazer de sair à rua com ela prendida por um braço enquanto os tiras o observam? [...] Quando menos você pensa, está enterrado até os cabelos no barro...e então tem de <b>bailar</b>. E enquanto a mulher está metida, é preciso aproveitar.</p> <p>(p. 39)</p>	<p>O caso é que a mulher se apaixonou, e numa noite de tempestade, tirei-a da casa. [...] E o prazer de sair na rua de braço dado com ela enquanto os “tiras” o espreitam? [...] Quando menos se espera, encontra-se enterrado no barro até os cabelos...e então é preciso dançar. E enquanto a mulher está envolvida é preciso aproveitar.</p> <p>(pp.41-42)</p>

Revela-se, portanto, a intenção de traduzir o romance *Los siete locos* para um português característico do Rio Grande do Sul, produzindo um texto que aproxima a língua de chegada da língua de partida. Essa proximidade está marcada pelas semelhanças entre o par de línguas espanhol – português e pela relação histórico-cultural entre o estado e os países vizinhos, Argentina e Uruguai, que configura uma identidade gaúcha.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> “O anjo da vitória” e “Os cabelos da China”. *Op. cit.*

<sup>41</sup> Tradução para “rayas”. O termo foi encontrado em Nunes, 1982: risco feito com brasa ao lado da marca do animal.

<sup>42</sup> Cristaldo, 1982: 98, 142 e 28. Simões Lopes Neto. “No manantial”, “Chasque do Imperador”, “Contrabandista” (*Op. Cit.*) e “O Negrinho do pastoreiro” *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1965. Edição eletrônica de Luiz Abel Silva. [www.nupill.org](http://www.nupill.org)

<sup>43</sup> Para aprofundar a questão, ver Ribeiro (1995: 414-416): “os gaúchos brasileiros têm uma formação histórica comum à dos demais gaúchos platinos [...] Esses eram os gaúchos originais, uniformizados culturalmente pelas atividades pastoris, bem como pela unidade de língua, costumes e usos comuns. Tais eram: o chimarrão, o tabaco, a rede de dormir, a vestimenta peculiar caracterizada pelo xiripá e pelo poncho [...] A incorporação de uma parcela desses gaúchos à etnia brasileira é um processo posterior [...]”

Poder-se-ia definir o projeto de tradução de Cristaldo como estrangeirizante, na medida em que utiliza notas explicativas e mantém os nomes das ruas e bairros de Buenos Aires<sup>44</sup>, mas, principalmente, utiliza “calcos”, entendidos como: transferências de estruturas da língua estrangeira para a língua traduzida (Cf. Willson, 2004), sendo notórios no texto exemplos de estruturas incomuns na língua de chegada, como: “não se pode pedir a mim” ou “a você parecerá mentira”. A exceção aparece na maior parte dos exemplos de traduções de expressões idiomáticas e lunfardo, onde, como veremos, o tradutor opta na maior parte dos casos pela domesticação.

Ao mesmo tempo, a tradução também seria identitária, o que, conforme a definição de Willson (2004: 187), revela um empenho em estabelecer inequivocamente o lugar geográfico de enunciação, ou seja, afirmar no texto traduzido as peculiaridades lingüísticas de uma zona específica em relação à comunidade mais ampla de falantes da língua, sendo marcantes, nesse caso, os regionalismos acima destacados, escolhas lexicais que caracterizam uma identidade gauchesca.

#### **4.2. Os sete loucos, tradução de Maria Paula G. Ribeiro**

##### *Ir até o tradutor*

Ribeiro é estudiosa da obra de Arlt, na Universidade de São Paulo (USP), já publicou artigos sobre o escritor, inclusive um especificamente sobre a tradução de seus textos;<sup>45</sup> do mesmo escritor traduziu a continuação do romance *Los siete locos*, intitulada *Os lança-chamas*, a crônica “Como se escreve um romance” (ambos publicados no mesmo volume), *Viagem terrível* (1999) e algumas das *Águas-fortes portenhas* em sua dissertação de mestrado

---

<sup>44</sup> “Paseo Colón”, “Piedras”, “Cerrito e Lavalle” etc.

<sup>45</sup> Maria Paula Gurgel Ribeiro. “Traduzir Roberto Arlt”. Em: *Revista USP*, nº47 (set/out/nov), 2000, pp.112-115.

\_\_\_\_\_. “Entrevista possível com Arlt”. Em: *Revista USP*, nº47 (set/out/nov), 2000, pp.121-124.

\_\_\_\_\_. “Rumo ao Brasil em primeira classe: Roberto Arlt no Rio de Janeiro”. Em: *Revista USP*, nº 47 (set/out/nov), 2000, pp. 116-120.

(São Paulo: FFLCH, 2001); também traduziu obras de José Ovejero, Antonio Di Benedetto e diálogos entre Borges e Sábato.<sup>46</sup>

### *Projeto de tradução*

A tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro foi publicada pela editora Iluminuras, que já publicara duas outras obras de Roberto Arlt, *As feras* (tradução de Sérgio Molina) e *Viagem terrível* (tradução de Maria Paula G. Ribeiro), entre outros escritores argentinos, como Ricardo Piglia, Luis Guzmán, Estela Canto, Sylvia Molloy, Eduardo Sguiglia, Pep d'Stagni, Oliverio Gironde e Alan Pauls.

A edição traz também a tradução da continuação do romance e da crônica acima mencionadas, além de uma apresentação de Maria Paula G. Ribeiro, onde comenta algumas de suas decisões enquanto tradutora do texto, um posfácio de Luis Guzmán e uma cronologia da vida e obra do escritor.

Os cuidados com a seleção de textos a serem traduzidos e incluídos no volume, a preocupação em comentar questões relativas à sua tradução e a apresentação de dados sobre a vida e a obra do escritor demonstram o trabalho conjunto de pesquisa, tradução e edição, assim como o interesse em permitir ao público leitor brasileiro conhecer o escritor Roberto Arlt de uma forma consistente. As duas traduções precedentes publicadas pela editora Iluminuras revelam o mesmo cuidado: o livro *As feras* conta com uma apresentação de Ricardo Piglia e nota inicial do tradutor, e *Viagem terrível* possui uma apresentação que inclui comentários sobre a tradução e uma cronologia, ambas de autoria de Maria Paula G. Ribeiro.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> José Ovejero. *Que estranhos são os homens*. São Paulo: Barcarolla, 2005. Orlando Barone (org) *Diálogos Borges/Sabato*. São Paulo: Globo, 2005. Antonio Di Benedetto. *Zama*. São Paulo: Globo, 2006. Antonio Di Benedetto. *O Silencioso*. São Paulo: Globo, 2006. Antonio Di Benedetto. *Os Suicidas*. São Paulo: Globo, 2006.

<sup>47</sup> Embora a edição seja completa e de qualidade, chamam a atenção alguns erros de impressão, como os que seguem: “Janelas pintadas de cinza-pérola ou leite tingidas com umas gotas de café [...] As cortinas de gase”; “O senhor precisa me ajude”; “O senhor acrescenta que sabe que me ofereceram um emprego importante, etc. etc.s O que acha?”; “O Astrólogo, com suas falsidades não parece um homem extraordinário, e não o é...e o é é...”; “Terminada sua obra, ficou a contemplá-a”; “Como convencer esses burros que têm que de voar?” (Arlt, 2000: 30, 35, 94, 122, 170 e 171, tradução de Maria P. G. Ribeiro).

Ao explicitar parte de suas decisões tradutivas, Ribeiro amplia as possibilidades de diálogo sobre as mesmas e permite identificar mais alguns elementos para a análise e comparação das traduções.

De forma geral, a tradutora afirma fazer o possível para “preservar em português as particularidades estilísticas de Arlt” (Ribeiro, 2000: 115) e aponta algumas dificuldades específicas encontradas ao traduzir o escritor, referindo-se principalmente às *Aguafuertes*:

Quanto à gíria bonaerense dos anos 20-30, acredita não ser possível “usar gírias atuais, pois isso quebraria o espírito do texto”; sua solução, então, é considerar a “equivalência social e lingüística de grandes centros urbanos – com a mesma imigração italiana – optando por um registro paulistano” ou “deixá-los no original, em itálico.”

1. a) Com o intuito de “trazer para a tradução ecos de uma linguagem não tão contemporânea”, procura manter algumas palavras que estão presentes também no português. Isto se observa em escolhas como “cafiola”, “labrego”, “obséquio”, “chusma das cidades” (“cafetão”, “lavrador”, “favor”, “chusma das cidades” na tradução de Cristaldo).
2. Quanto à “anarquia na colocação das aspas”, procura manter o mesmo procedimento utilizado pelo autor. Cristaldo, por sua vez, opta por não preservar as aspas em muitos casos, como veremos nos comentários subsequentes.
3. Procura reproduzir as repetições de frases e/ou palavras que caracterizam o estilo de Arlt. Cristaldo não explicita a intenção de fazê-lo ou não, mas parece ter preservado as repetições do texto de partida.

Na apresentação de *Os sete loucos*, Ribeiro comenta outros três pontos relativos a suas opções tradutivas:

1. Não inserir notas de tradução, com o intuito de “deixar o texto com uma leitura fluente, sem interrupções”.
2. Não traduzir “trechos escritos em francês e em italiano, por entender ter sido uma opção do autor”.

3. Duplicar a letra “s” em algumas palavras cuja grafia foi alterada por Roberto Arlt para reproduzir o som da fala de um personagem que cicia, por estar extraordinariamente desdentado; assim, onde Arlt escreve “roza”, Ribeiro traduz “rossa”. Cristaldo opta por não alterar a grafia das palavras.

Texto de partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
- Zi de ezta hecha noz hazemos ricoz...	- Sse dessta feita ficarmoss ricoss...	- Se desta vez não nos tornarmos ricos...
- Dios te oiga – murmuró la anciana.	- Deus te ouça – murmurou a anciã.	- Deus te ouça – murmurou a anciã.
- Pero mamá...no zea tan ezéptica... (Arlt, 2005: 127)	- Mas mamãe...não sseja tão ssética... (p.144)	- Mas mamãe, não seja tão céptica... (p. 144)

Revela-se na leitura da tradução de *Los siete locos* o cuidado de identificar “particularidades estilísticas” de Arlt e de encontrar soluções para preservá-las na língua de chegada. Quanto aos aspectos mencionados pela tradutora e acima elencados, observa-se igualmente a preocupação em manter a coerência das decisões ao longo do texto.

Ao contrário da tradução precedente, nota-se nesta a intenção de utilizar uma linguagem “cuidada e neutra” que, novamente conforme a distinção estabelecida por Willson (2004: 187), obedece a um imaginário do decoro na expressão, segundo o qual as diferenças locais são um obstáculo para a eficácia na transmissão de sentidos, e a modalidade apropriada para superar essas diferenças é o uso de uma língua franca que as exclua. Ao mesmo tempo, a tradutora também opta por uma estratégia estrangeirizante ao manter os nomes das ruas e bairros de Buenos Aires, mas não utiliza notas explicativas (como ela mesma destaca na apresentação do texto) e, como veremos nos exemplos de traduções de expressões idiomáticas e lunfardo, dá preferência a uma estratégia domesticadora.

### 4.3. Roberto Arlt traduzido e recepção no Brasil

Como vimos até o momento, a crítica de tradução exige o estudo do autor, da obra e do contexto histórico do texto de partida, a leitura de outras obras do escritor, a pesquisa sobre o tradutor, a análise do texto traduzido e a comparação com o texto fonte. Para além de um cotejamento entre os textos, procura-se inseri-los em seus respectivos sistemas literários e na relação que se estabelece entre eles a partir da tradução.

A partir dos anos setenta, surge um novo paradigma em países onde a prática da tradução é intensa e atrai a atenção de teóricos da cultura e da literatura (Israel, Bélgica, Holanda): “os estudos de tradução” ou a “teoria do polissistema”, onde a tradução deixa de ser um assunto predominantemente da lingüística aplicada e seu estudo uma questão de correspondência entre texto de partida e tradução, e passa a ser considerada como um subsistema dentro do sistema literário, com uma função criadora e inovadora importante (Cf. Willson, 2004: 20-21).

Os estudos de tradução passam a se ocupar das relações de intercâmbio cultural estabelecido entre os sistemas literários a partir da tradução, das dimensões políticas e ideológicas das relações de importação e exportação de literatura e do papel criador e inovador da literatura traduzida dentro do sistema literário de recepção.<sup>48</sup>

Nessa perspectiva, o teórico Even-Zohar (1996) discute a função da literatura traduzida em determinado sistema literário e afirma que esta participa ativamente na conformação do centro do polissistema<sup>49</sup> e constitui uma parte

---

<sup>48</sup> Como, por exemplo, o estudo de Willson (2004:35-40) mencionado anteriormente sobre o projeto de tradução do “grupo Sur”, especificamente realizado por tradutores com presença relevante na literatura argentina: Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges e José Bianco, no período auge da indústria editorial do país (1936-1956), e o impacto relevante que teve este projeto no sistema literário argentino e de outros países hispanófonos que se nutriram das mesmas traduções.

<sup>49</sup> Na teoria do polissistema, Even-Zohar parte da idéia de que a cultura, as diversas línguas, a literatura e a sociedade podem ser melhor compreendidas se pensadas como sistemas e não como conjuntos díspares. Trata-se de um sistema dinâmico e heterogêneo com múltiplas intersecções. As relações entre os sistemas podem dar-se no interior do próprio polissistema de uma comunidade social ou entre distintas comunidades; estas relações aparecem com clareza na tradução de uma literatura prestigiada para uma língua “não canonizada” (Cf. Noia, 1996: 57-58).

integrante fundamental das forças inovadoras do mesmo; na evolução da história literária, a tradução pode chegar a ser um meio de elaborar um novo repertório na emergência de novos modelos literários; as obras estrangeiras traduzidas podem introduzir novas características teóricas e práticas na literatura de recepção, o que possivelmente englobaria novos modelos de ver a realidade, uma nova linguagem poética ou novas estruturas e técnicas de composição.

O autor distingue duas situações na relação entre as traduções e o repertório cultural do grupo de pessoas da “língua de chegada”: a “importação” e a “transferência”, sendo que a segunda implica a integração dos “bens” importados no repertório local; esta integração significa que se tornem gradualmente parte integral do repertório da “língua de chegada”, chegando a constituírem-se como necessários. Quando uma tradução importa textos de uma cultura para outra, realizará uma transferência se conseguir fazer com que os modelos semióticos do texto em questão passem a integrar o repertório cultural local (Cf. Even-Zohar, 1997).

Apoiada nesta distinção, Casanova (2002:170-171) pensa a tradução sob duas perspectivas: da “língua alvo” (de chegada) e da “língua fonte”; para a primeira, trata-se de uma “intradução”, uma maneira de importar recursos para espaços literários pouco desenvolvidos; para a segunda, significa uma forma de difusão internacional de seu capital literário (“extradução”).

Existe também o caso de textos literários escritos em “línguas pequenas” que são traduzidos e importados pelo “centro”; nesse caso, trata-se de uma forma de “ascensão à literatura”, uma forma de reconhecimento por parte dos sistemas centrais; trata-se da “tradução-consagração”. Este movimento revela a desigualdade literária das línguas e coloca a tradução como uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional. Ao lado da crítica, a tradução constitui-se como um elemento para consagrar um autor e uma obra. Casanova (2002: 171) define o conceito de “literariedade”: “a tradução dos dominados literários como um ato de consagração que dá acesso à visibilidade e à existência literárias”. Segundo a autora: “É a tradução para



uma grande língua literária que vai fazer seu texto entrar para o universo literário.”

A operação através da qual um texto proveniente de uma região “desprovida literariamente” consegue se impor, obter reconhecimento, junto a “instâncias legítimas”, é denominada por Casanova (2002: 172-173) de “literalização”; este conceito pretende denunciar a assimetria entre as operações de tradução, ou seja, desconstruir a concepção da tradução como simples translação de língua a língua, apresentando a tradução de “autores dominados” como uma “verdadeira metamorfose literária, uma mudança de estado”, que lhes permite escapar da invisibilidade literária e “alcançar a literatura e o *status* de escritor pela adoção [...] de uma língua que encarna a literatura por excelência”.

Esta visão etnocêntrica poderia ser questionada perguntando-nos sobre a necessidade de reproduzir este modelo historicamente constituído, de relação hierárquica entre os sistemas literários, ou seja, se uma literatura minoritária pode ser reconhecida em um sistema literário maior e se este intercâmbio pode significar uma valorização da cultura representada por esta primeira e um enriquecimento do segundo, a função da tradução está perfeitamente realizada, tal qual a define Schleiermacher (2001: 27): aproximar “pessoas que, em princípio, estão separadas pelo diâmetro da terra”. O mesmo ocorre se um sistema literário ainda menor importa literatura de um sistema já constituído e esta importação, através da tradução, funciona como meio de formação de escritores e leitores.

Entretanto, questiona-se a necessidade de pressupor que, para ser considerada boa literatura, uma obra deva estar escrita, diretamente ou através da tradução, nas línguas nas quais se encarna a literatura já historicamente consagrada. Esta pode ser uma relação de dominação imposta e observada em diversos exemplos dados por Casanova (2002: 172) - como o reconhecimento de Borges a partir de sua tradução ao francês e outros escritores de sistemas minoritários, como o servo-croata ou da República do Congo - ou por Lefevere (1997) - com o exemplo das traduções da literatura islâmica e seu impacto no sistema europeu – mas é importante lembrar que

esta relação não é apenas literária, mas diz respeito também às relações econômicas e políticas historicamente constituídas e, enquanto integrantes de sistemas literários minoritários, escritores e tradutores podem ampliar a reflexão sobre seus efeitos prejudiciais e questionar suas premissas.

Considerando essa discussão teórica, embora este trabalho não pretenda fazer uma análise mais ampla sobre a relação de importação e exportação entre os sistemas literários argentino e brasileiro, nem especificamente sobre as eventuais inovações introduzidas pelas traduções de Roberto Arlt na literatura brasileira, fez-se um levantamento das traduções deste escritor realizadas no Brasil e no mundo, com o intuito de avaliar o contexto em que surge o interesse pelo escritor no país.

Com base nesse levantamento, é possível afirmar que o conceito de “literalização” de Casanova se aplica ao caso, porque se percebe uma relação entre a consagração de Roberto Arlt a partir de sua tradução a diversos idiomas e seu posterior reconhecimento no Brasil, observado no número de traduções atualmente existentes e na recorrência de estudos acadêmicos.

O quadro a seguir mostra que as duas primeiras traduções da obra de Arlt foram feitas para o italiano na década de 1970; na década seguinte, foram feitas 3 traduções, para o italiano, inglês e francês; a primeira tradução para o português foi publicada no Brasil em 1982, após 3 traduções para o italiano. A década de 1990 foi a de maior divulgação da obra de Arlt, com 8 traduções, 5 para o francês, 2 para o italiano e 1 para o inglês; nesta década foram publicadas 3 traduções de Arlt no Brasil. Na década seguinte, surge mais uma tradução para o inglês e uma para o português lusitano e duas para o português brasileiro.

*El juguete rabioso*

*Le Jouet Enragé*. Grenoble: P.U.G., 1985. Tradução de Isabelle e Antoine Berman.

*Il giocattolo rabbioso*. Gênova: Le Mani, 1994. Tradução de Fiorenzo Toso.

\_\_\_\_\_. Roma: Riuniti, 1997. Tradução de Angiolina Zucconi.

*Mad Toy*. Duke University Press, 2002. Tradução de Aynes-Worth, Michele Mckay.

*Los siete locos*

*I sette pazzi*. Milão: Bompiani, 1971. Prólogo de J. C. Onetti. Não há referência ao tradutor.

\_\_\_\_\_. Boston: D.R. Godine, 1984. Tradução de Naomi Lindstrom.

*Les sept fous*. Paris: Belfond, 1994. Tradução de Isabelle e Antoine Berman. Apresentação de Jean-Marie Saint-lu. Prefácio de Julio Cortázar.

*The seven madmen*. Londres: Sepent's Tail, 1998. Tradução de Nick Caistor.

*Os sete loucos*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003. – 264. Tradução de Rui Lagartinho e Sofia Castro Rodrigues.

*Los lanzalamas*

*I lanciafiamme*. Milão: Bompiani, 1974. Não há referência ao tradutor.

*Les Lance-flames*. Paris: Belfond, 1991. Não há referência ao tradutor.

*El jorobadito*

*Le belve*. Roma: Savelli, 1980. Não há referência ao tradutor.

*Viaje terrible*

*Un terrible voyage*. Paris: Belfond, 1990. Não há referência ao tradutor.

*El criador de gorilas*

*L'éleveur de gorilles*. Grenoble: Éditions cent pages, 1999. Tradução de François Carcelen e Georges Tyras.

*Saverio, el cruel/La isla desierta*

*Saverio le cruel/L'île déserte*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991. Tradução de Isabelle Garma-Berman. Prefácio de Bruno Bayen.

---

\* Fonte: Ribeiro (2001: 319-320) e [www.cavalodeferro.com](http://www.cavalodeferro.com)

Como vimos, a primeira tradução de Roberto Arlt no Brasil, de Janer Cristaldo, foi publicada em 1982 e somente em 1996 Sergio Molina realizou a segunda. Sergio Faraco organizou e traduziu um volume de contos do escritor em 1997 e em 1999 e 2000 foram publicadas novas traduções de Maria Paula G. Ribeiro.

O número de traduções disponíveis no mercado brasileiro parece indicar uma intensificação da presença da obra de Arlt. Salvo a tradução mais antiga de Janer Cristaldo, encontrável apenas em sebos, as traduções acima mencionadas são fáceis de localizar atualmente nas grandes livrarias do país. Cabe assinalar também que algumas edições das obras em seu idioma original estão igualmente disponíveis em algumas dessas livrarias.

Na imprensa brasileira, Roberto Arlt aparece em referências feitas por escritores e críticos literários argentinos reconhecidos no Brasil, como Ricardo Piglia, Luis Guzmán e Juan José Saer, que possuía, até sua morte, uma coluna no *Mais*, da *Folha de S. Paulo*, um dos suplementos mais influentes do país.<sup>50</sup> Neste mesmo jornal, os artigos sobre o escritor ou que ao menos fazem menção a ele são relativamente freqüentes nos últimos dez anos.<sup>51</sup> Destacam-se o artigo de Leandro Konder, publicado no *Jornal do Brasil*, em 2005, e os reunidos na edição especial da revista *Cult*, de 2000.<sup>52</sup>

Especificamente sobre as traduções analisadas neste trabalho, foi localizada uma resenha da tradução de *Os sete loucos & Os lança-chamas*, de Maria Paula G. Ribeiro, na *Folha de S. Paulo* do dia 09/12/2000. A mesma

---

<sup>50</sup> Notícia sobre livro de Ricardo Piglia. *Nome Falso. Homenagem a Roberto Arlt*. Em: *Correio Braziliense*: "Ricardo Piglia. Exímio manipulador da narrativa". Brasília, 17 de fevereiro de 2002. [http://www2.correioweb.com.br/cw/2002-02-17/mat\\_32824.htm](http://www2.correioweb.com.br/cw/2002-02-17/mat_32824.htm).  
Menção em artigo sobre Ricardo Piglia. "Assaltantes e pirotécnicos. Ricardo Piglia conta a história real de um roubo em que os bandidos queimaram milhares de dólares". *Época*. Edição 12; 10/08/98. <http://epoca.globo.com/edic/19980810/cult4.htm>.  
Entrevista a Luis Guzmán, publicada em *Zona Cultural Revista Contemporânea/UERJ*. [www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/entrevista\\_luisgusman.htm](http://www.baixadafacil.com.br/zonacultural/conteudo/entrevista_luisgusman.htm).

<sup>51</sup> Foram publicados 39 artigos que fazem referência ao escritor entre os anos 1997 e 2006.

<sup>52</sup> Leandro Konder. "Terrorismo e socialismo: um profeta argentino". JB, *Idéias*, 16/JUL/2005.  
Horacio González. "Roberto Arlt: físico e literatura". Em: *Cult*, ano III, nº33, 2000, pp. 46-48. Tradução de Maria Paula Gurgel.  
Luis Guzmán. "O Deus vivo". Em: *Cult*, ano III, nº33, 2000, pp. 52-55. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.  
Maria Paula Gurgel Ribeiro. "Um cronista de Buenos Aires". Em: *Cult*, ano III, nº33, 2000, pp.58-59.

tradução e a de *Viagem terrível*, também de Ribeiro, foram mencionadas em dois artigos sobre Arlt na *Folha de S. Paulo*, nos dias 27/11/1999 e 16/04/2000. E o livro *Viagem terrível* é indicado entre os 10+ no mesmo jornal no dia 12/12/1999.

No âmbito acadêmico, é crescente o número de estudos - dissertações, teses e artigos – sobre o escritor ou que, ao menos, fazem referência a ele ao analisar a obra de Borges ou Cortázar ou, ainda, ao discutir temas como os espaços urbanos como cenários literários.<sup>53</sup> Em algumas das principais universidades públicas brasileiras, como a USP, a UFRJ e a UFMG, existem grupos de estudiosos da obra de Roberto Arlt. Foi na USP onde surgiram os primeiros trabalhos e é nessa universidade onde continuam se desenvolvendo os principais estudos sobre a literatura arltiana.<sup>54</sup>

Enfim, as traduções, a crítica na imprensa e os trabalhos acadêmicos parecem dar uma crescente notoriedade a Roberto Arlt no Brasil.<sup>55</sup> A seguir, podemos ver o quadro das traduções publicadas no país:

---

<sup>53</sup> Luiz Ricardo Leitão. *Leonor e a modernidade: o urbano e o agrário na experiência periférica*. Dissertação/UERJ, 1992.

Richard M. Morse. "As cidades 'periféricas' como arenas culturais: Rússia, Áustria, América latina". Em: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.205-225.

<sup>54</sup> "A tragédia urbana em Nelson Rodrigues e Roberto Arlt", Colóquio de Ângela Maria Dias (Universidade Federal Fluminense), apresentado no 51º Congresso internacional de americanistas - *Repensando las Américas en los umbrales del siglo XXI* (Santiago, Chile, 14 - 18 julho 2003).

Maria das Graças Fernandes Nogueira. *Literatura e marginalidade: o escritor como falsário*. Dissertação/UFMG, 2004.

Maria Antonieta Pereira. *Museu-Máquina: Ricardo Piglia e seus precursores*. Dissertação/UFMG, 1997.

Amanda Leticia Oliveira Nascimento. *Perfis femininos nas "Aguafuertes Porteñas" e em letras de tango*. Dissertação (defesa prevista para outubro de 2006) / Universidade Federal do Rio de Janeiro.

María Zulma Moriondo Kulikowski. *Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH, USP, 1991.

María Zulma Moriondo Kulikowski. *Seria cômico se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH, USP, 1997.

María Zulma Moriondo Kulikowski. "Roberto Arlt: a experiência radical da escritura". Em: *Revista USP*, nº 47 (set/out/nov), 2000, pp.105-111. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Trabalhos de Maria Paula Gurgel Ribeiro mencionados na nota 45.

<sup>55</sup> Estes dados encontram-se em: Eleonora Frenkel Barretto & Walter Carlos Costa. "Roberto Arlt: do arrabal porteño à academia brasileira". In: Jordan, Paul (org.). *Fragmentos nº 32* (jan-jun/2007) - *Roberto Arlt*. Florianópolis: DLLE/EdUFSC. pp. 33-38.

Roberto Arlt traduzido no Brasil

*Los siete locos*

*Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. Tradução de Janer Cristaldo.

*El jorobadito*

*As feras*. São Paulo: Iluminuras, 1996. Tradução de Sergio Molina.

*El crimen casi perfecto*

*Armadilha mortal*. Porto Alegre, L&PM, 1997. Tradução de Sergio Faraco. Posfácio e notas de Pablo Rocca.

*Viaje terrible*

*Viagem terrível*. São Paulo: Iluminuras, 1999. Tradução, introdução e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

*Los siete locos / Los lanzallamas*

*Os sete loucos & Os lança-chamas*. São Paulo: Iluminuras, 2000. Tradução, apresentação e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

*Águas-fortes portenhas*

Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: FFLCH, 2001. Dissertação de mestrado.

Fonte: Ribeiro, 2001: 319-320.

## Capítulo III – Análise das traduções

### 1. Recursos literários

Conforme apresentado no item 3.1. do capítulo II, passaremos à confrontação dos elementos significativos previamente selecionados no texto de partida com as duas traduções brasileiras, começando pelos recursos literários: *metáforas*, *antítesis* e *oxímoros*, *significantes subjacentes*. Verificaremos as estratégias de cada tradutor, baseando-nos em teóricos que as sistematizam: Newmark (1981), Costa (2001) e Berman (2007), respectivamente para cada aspecto selecionado.

#### *Metáforas*

##### I.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre. (p. 161)	Era como uma casca de homem movida pelo automatismo de costume. (p. 15)	Era uma casca de homem movida pelo automatismo do costume. (p. 18)

A introdução da partícula conectiva comparativa “como” feita por Cristaldo transforma a metáfora do texto de partida em uma comparação pois, como explica Garcia (1992: 85-86), a metáfora é uma “figura de significação que significa dizer que uma coisa (A) é outra (B)”, o que é diferente de dizer que uma coisa *se parece* com outra. Dessa forma, a estratégia utilizada segundo os procedimentos elencados por Newmark (1981) é “traduzir a metáfora para um símile, mantendo a imagem.” A estratégia de Ribeiro, tomando os mesmos procedimentos, é “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada.”

A tradução da preposição *de* + artigo *la* para a preposição *de* também implica uma alteração da informação do texto de partida, na medida em que a

idéia é que o homem, vazio como uma casca, é movido automaticamente pelo hábito cotidiano (*la costumbre*); o costume é o sujeito que gera o automatismo; na tradução de Cristaldo, o foco volta-se para o automatismo, como se este fosse o sujeito, o automatismo de sempre, de todos os dias, não se trata mais do automatismo gerado pelo hábito, mas do hábito do automatismo. A estratégia de Ribeiro é manter o “costume” como sujeito.

## II.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Él tenía la sensación de que todas las muescas de su alma sangraban como bajo la mecha de un torno [...] (p. 166)	Ele tinha a sensação de que todas as moscas de sua alma sangravam como sob a mecha de uma chaga [...] (p. 18)	Ele tinha a sensação de que todas as feridas de sua alma sangravam como sob a mecha de um torno [...] (p. 22)

Nessa passagem, Arlt utiliza “muescas del alma” em sentido figurado, como marcas, feridas, tristezas, angústias, e aumenta a dor que provocam comparando-a e concretizando a imagem na forma de uma ferida aberta sendo furada por um objeto elétrico pontiagudo.

A estratégia de Ribeiro é “substituir a imagem no texto de partida com uma imagem padrão no texto de chegada” (Newmark, 1981): “feridas de sua alma” é uma metáfora mais comum do que “muescas de su alma”. Cristaldo também substitui a imagem no texto de partida com a metáfora “moscas de sua alma”, mas esta não é frequente em português.<sup>56</sup>

Em seguida, o tradutor procura recuperar a imagem da ferida com a construção de uma metáfora no texto traduzido que não aparece no texto de partida: “mecha de un torno”, que seria a broca de uma furadeira, é traduzido para “mecha de uma chaga”.<sup>57</sup> Ribeiro também opta por criar uma metáfora: “mecha de um torno”,<sup>58</sup> mas mantém a mesma associação do texto de partida com uma ferramenta.

<sup>56</sup> Nenhuma ocorrência no Google para “moscas de sua alma”. “Muescas de su alma”: nenhuma ocorrência no Google; “feridas de sua alma”: 259.000 ocorrências no Google

<sup>57</sup> Nenhuma ocorrência no Google para “mecha de uma chaga”.

<sup>58</sup> Nenhuma ocorrência no Google para “mecha de um torno”.



### III.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Erdosain se sintió aplanado por una perfección de espanto. Si lo hubieran pasado por entre los rodillos de un laminador, más plana no podría ser su vida. (p. 210)	Erdosain se sentiu achatado em uma perfeição de espanto. Se lhe houvessem passado entre os rolos de um laminador, mais achatada não poderia ser sua vida. (p. 54)	Erdosain sentiu-se aplanado numa perfeição de espanto. Se o tivessem passado entre os rodízios de um laminador, mais plana não poderia ser sua vida. (p. 56)

A estratégia de ambos os tradutores foi “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada” (Newmark, 1981).

A opção de Cristaldo por “rolos de um laminador” parece ser mais freqüente em português do que a de Ribeiro, “rodízios de um laminador”,<sup>59</sup> e pode facilitar a associação com cilindros, ao contrário de “rodízio” que pode estar mais ligado a revezamento. A tradução de Ribeiro para “aplanado” e “plana” permite preservar a riqueza da variação lexical do texto de partida, enquanto “achatado” se repete na tradução de Cristaldo.

### IV.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
El viento soplaba yodado en las olas y Elsa miraba las aguas a través de cuyo enrejado cambiante se animaba su sombra. (p. 202)	O vento soprava iodado nas ondas, e Elsa olhava as águas através de cujo axadrezado cambiante se animava sua sombra. (p. 47)	O vento soprava iodado nas ondas e Elsa olhava as águas através de cujo gradeado mutante sua sombra se animava. (p. 49)

Ribeiro opta por “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada” (Newmark, 1981), remetendo às formas alongadas das grades e à sua variação sobre as águas com “gradeado mutante”. Cristaldo opta por alterar ligeiramente a imagem do texto de partida, remetendo à forma quadrada do

<sup>59</sup> 630 ocorrências no Google para rolos associados a laminador e 148 para rodízios.

tabuleiro de xadrez e à alternância de suas cores. O termo “cambiante” tem a vantagem de fazer referência especificamente à variação gradual de cores, enquanto mutante designa mudança, mas não necessariamente de cores. Ambas as soluções dos tradutores representam uma inovação na língua de chegada.<sup>60</sup>

### *Comparação metafórica*

Nos dois exemplos destacados, os tradutores optaram por “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada” (Newmark, 1981), com a comparação da sensibilidade dos olhos à de uma ferida aberta exposta ao sal e do próprio corpo de Erdosain com uma grande e única ferida coberta de pele:

#### I.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Los ojos se le volvieron más sensibles para la oscuridad que una llaga a la sal. (p. 208).	Os olhos se tornaram mais sensíveis à escuridão do que uma chaga ao sal. (p. 53)	Seus olhos tornaram-se mais sensíveis para a escuridão do que uma chaga ao sal. (p. 54)

#### II.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Sentía que no era un hombre, sino una llaga cubierta de piel, que se pasmaba y gritaba a cada latido de sus venas. (p. 208-209)	Sentia que já não era um homem, mas uma chaga coberta de pele, que gelava e gritava a cada pulsação de suas veias. (p. 53)	Sentia que já não era um homem, e sim uma chaga coberta de pele, que pasmava e gritava a cada latejar de suas veias. (p. 55)

<sup>60</sup> Ocorrências no Google para as duas.

No caso do verbo “pasmar”, cada um dos tradutores optou por preservar um dos sentidos do termo na língua de partida – surpreender e gelar bruscamente;<sup>61</sup> Cristaldo opta pelo segundo sentido e Ribeiro pelo primeiro.

### *Personificações*

Nos dois primeiros exemplos, a estratégia de ambos os tradutores foi novamente “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada” (Newmark, 1981), dando à pena e à angústia um movimento próprio e independente em relação ao corpo do homem que a sente.

#### I.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
La pena, como uno de esos arbustos cuyo desarrollo se acelera con la electricidad, crecía en las honduras de su pecho retrepándole hasta la garganta. (p.177)	A <u>pena</u> , como um desses arbustos cujo crescimento se acelera com a eletricidade, <u>crecía</u> nas profundezas de seu peito <u>recostándose na</u> garganta. (p. 27)	A <u>pena</u> , como um desses arbustos cujo desenvolvimento se acelera com a eletricidade, <u>crecía</u> nas profundezas de seu peito, <u>subindo-lhe até</u> a garganta. (p. 31)

#### II.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los “trolleys” de los tranvías y súbitamente tuvo la sensación de que caminaba sobre su angustia convertida en una alfombra. (p. 171)	Toda sua <u>pena</u> descomprimida <u>se estendia até o horizonte</u> entrevisto através dos cabos e dos trilhos dos bondes, e subitamente teve a sensação de que caminhava sobre sua <u>angústia convertida em tapete</u> . (p. 23)	Toda sua <u>pena</u> descomprimida <u>se estendia para o horizonte</u> entrevisto através dos cabos e dos “trolleys” dos bondes e, subitamente, teve a sensação de que caminhava sobre sua <u>angústia convertida num tapete</u> . (p. 26)

<sup>61</sup> Cf. DRAE: Pasmar: 1. tr. Enfriar mucho o bruscamente. U. t. c. prnl.; 4. tr. Asombrar con extremo.

No segundo exemplo, as estratégias dos tradutores diferem quanto à palavra estrangeira, colocada entre aspas, no texto de partida (“trolleys”): Cristaldo opta por traduzi-la e “apagar a superposição de línguas” (Berman, 2007: 31, *mimeo*) e Ribeiro opta por manter as aspas e o termo em inglês.

### III.

No exemplo a seguir, a estratégia de Cristaldo é “substituir a imagem no texto de partida com uma imagem padrão no texto de chegada” (Newmark, 1981) e a de Ribeiro é “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada”.<sup>62</sup>

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Cada vez que cruzaba ante la reja de la ventana, <u>el jardín oscurecía</u> o en el armario <u>se volcaba</u> una sombra que llegaba hasta <u>los tirantes del techo</u> . (pp. 229-230)	Cada vez que cruzava ante a grade da janela, <u>o jardim obscurecia</u> ou no armário <u>se fazia uma sombra</u> que chegava até <u>o teto</u> . (pp. 69-70)	Cada vez que cruzava diante da grade da janela, <u>o jardim escurecia</u> ou no armário <u>derramava-se uma sombra</u> que chegava até <u>as vigas do teto</u> . (p. 71)

#### *Sinestésias*

Selecionamos alguns exemplos de associações singulares de palavras presentes no texto de partida que, em alguns casos, foram traduzidas literalmente de forma satisfatória, seguindo a estratégia de “reproduzir a mesma imagem no texto de chegada” (Newmark, 1981):

Rabiosa acidez (Arlt, 1963: 162)

Raivosa acidez (Arlt, 1982: 15, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 19, Tradução de Ribeiro)

<sup>62</sup> 775 ocorrências no Google para “fazer sombra” e 0 ocorrência para “derramar sombra”.

Rencor sordo (Arlt, 1963: 163)

Rancor surdo (Arlt, 1982: 16, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 20, Tradução de Ribeiro)

Amargura rabiosa (Arlt, 1963: 189)

Amargura raivosa (Arlt, 1982: 37, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 40, Tradução de Ribeiro)

Fúnebres chimeneas (Arlt, 1963: 233-237)

Fúnebres chaminés (Arlt, 1982: 76, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 76, Tradução de Ribeiro)

Lucidez vítrea (Arlt, 1963: 256)

Lucidez vítrea (Arlt, 1982: 91, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 92, Tradução de Ribeiro)

Em outros exemplos, os tradutores ofereceram soluções diferentes para cada caso.

## I.

Regusto de sollozo (Arlt, 1963:161)

Travo de soluço (Arlt, 1982: 15, Tradução de Cristaldo)

**Sabor de soluço** (Arlt, 2000: 19, Tradução de Ribeiro)

Ambos os tradutores reproduziram a mesma imagem no texto de chegada, mas com distintas opções. Cristaldo optou por manter o duplo sentido de “regusto”, que remete não apenas ao sabor, ao gosto, mas a lembranças e sensações – agradáveis ou não – de eventos pretéritos;<sup>63</sup> Ribeiro opta pela sonoridade, com uma construção que apresenta aliteração em **s** e repetição da vogal **o**.

## II.

Hierbajos de sufrimiento (Arlt, 1963: 206)

---

<sup>63</sup> Cf. DRAE: Regusto: 2. m. Afición que queda a otras cosas físicas o morales. 3. m. Sensación o evocación imprecisas, placenteras o dolorosas, que despiertan la vivencia de cosas pretéritas. Cf. HOUAISS: Travo: 1. sabor amargo e adstringente de qualquer comida ou bebida; amargor; 2 Derivação: sentido figurado: impressão desagradável, dolorosa; amargor.

Ervas de sofrimento (Arlt, 1982: 51, Tradução de Cristaldo)

Ervas daninhas de sofrimento (Arlt, 2000: 52, Tradução de Ribeiro)

Cristaldo “reproduz a mesma imagem no texto de chegada” (Newmark, 1981) e Ribeiro “mantém a mesma metáfora combinada com o sentido, acrescentando uma breve explicação” (Newmark, 1981); de fato, apenas um esclarecimento para recuperar a noção implícita na língua de partida de que a erva é nociva.<sup>64</sup>

### III.

Pliegues de amargura (Arlt, 1962: 208)

Dobras de amargura (Arlt, 1982: 53, Tradução de Cristaldo)

Rugas de amargura (Arlt, 2000: 55, Tradução de Ribeiro)

A construção “pliegues de amargura” é uma forma criativa de representar os traços deixados pelo sofrimento no rosto de Erdosain, caracterizando-os como marcas profundas, como verdadeiras pregas que dobram sua face.<sup>65</sup> Os tradutores optaram por “dobras” e “rugas” para designar as marcas, reproduzindo a imagem representada no texto de partida. Cristaldo optou por fazê-lo com uma metáfora pouco freqüente na língua de chegada,<sup>66</sup> e Ribeiro adotou o procedimento de “substituir a imagem no texto de partida com uma imagem padrão no texto de chegada” (Newmark, 1981) pois, embora “rugas de amargura” não seja muito comum em português, permite uma associação com a conhecida expressão “rugas de preocupação”.<sup>67</sup> Sua opção poderia ser explicada também pela sonoridade que apresenta, com aliteração em **g** e repetição das vogais **u** e **a**.

### IV.

Ramalazo de plata (Arlt, 1963: 211)

Suporte de prata (Arlt, 1982: 55, Tradução de Cristaldo)

---

<sup>64</sup> Cf. DRAE: Hierbajos: 1. m. despect. Hierba, generalmente mala.

<sup>65</sup> 1 ocorrência no Google para “pliegues de amargura”.

<sup>66</sup> O ocorrência no Google para “dobras de amargura”.

<sup>67</sup> 5 ocorrências no Google para “rugas de amargura” e 125 para “rugas de preocupação”.

“Ramalazo de plata” refere-se à luz vinda da rua, que entra no quarto de Erdosain por uma fenda. Entretanto, é importante lembrar que o estado do protagonista nesse momento é de desespero profundo, tendo permanecido enclausurado em seu dormitório com as ‘entranhas doloridas’ e caído em um ‘desvanecimento lúcido’, no qual se confundem as fantasias e a realidade, o presente e o passado. Associado aos delírios, à perturbação mental e à dor de Erdosain, o “ramalazo de plata” manifesta seu sentido metafórico: “ramalazo” entende-se como “dor” e “loucura”.<sup>68</sup>

Na primeira tradução, ocorrem mudanças significativas: 1) a fenda (“hendidura”) por onde entrava o “ramalazo de plata” se transforma em uma fenda localizada no objeto (“suporte de prata”), alterando a imagem do texto fonte; 2) perde-se o objeto direto da frase; vejamos o texto de partida: “el foco eléctrico [...] filtraba [...] un ramalazo de plata”, e vejamos a tradução: “a lâmpada elétrica [...] filtrava [...]”; observamos que falta o objeto direto que esclareça *o que* a lâmpada filtrava; finalmente, o “ramalazo de plata” e todo seu conteúdo metafórico se perde com a tradução para “suporte de prata”, que passa a ser um objeto banal, fácil de encontrar em lojas especializadas.

Na segunda tradução não ocorrem mudanças na sintaxe do fragmento e a associação singular de palavras se traduz para “vergão de prata” que, primeiramente, configura uma construção original na língua de chegada, contribuindo para o enriquecimento literário através da tradução; em segundo lugar, indica a autonomia da tradutora e a capacidade de oferecer soluções criativas para os desafios impostos pelo texto de partida; finalmente, representa uma opção que procura recriar a imagem presente no texto fonte e o sentido metafórico que faz alusão à dor e às feridas do protagonista.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Cf. DRAE: Ramalazo: 4. m Dolor que aguda y repentinamente acomete a lo largo de una parte del cuerpo. 5. m. Adversidad que sobre coge y sorprende, dimanada, por lo común, de una culpa de la que no se sospechaba, o por causa de alguien. 6. m Ramo de la locura.

<sup>69</sup> Cf. Señas: vergão-verdugo: señal o herida hecha con tira estrecha y larga de cuero.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
<u>El foco eléctrico</u> de la mitad de cuadra <u>filtraba por una hendidura un ramalazo de plata</u> que caía sobre el tul del mosquitero (p. 211)	"A lâmpada elétrica da rua filtrava por <u>uma fenda de um suporte de prata</u> que caía sobre o tule do mosquiteiro" (p. 55)	"O foco elétrico da metade da quadra <u>filtrava por uma fenda um vergão de prata</u> que caía sobre o tule do mosquiteiro" (p. 57)

## V.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
La otra mitad del rostro permanecía, desde la raíz de los cabellos hasta el hoyuelo del mentón, en <u>una oscuridad donde la ojera ahondaba un cuévano de sombra</u> (p. 213)	A outra metade do rosto permanecia, desde a raiz dos cabelos até a concavidade do queixo, <u>em uma obscuridade onde a olheira afundava na sombra.</u> (p. 56)	A outra metade do rosto permanecia, desde a raiz dos cabelos até a covinha do queixo, <u>numa escuridão onde as olheiras aprofundavam seus buracos de sombra.</u> (p. 58)

A imagem no texto de partida indica que a olheira no rosto de Barsut era tão escura e acentuada que se poderia comparar com um grande cesto profundo e repleto de sombra. A estratégia de Cristaldo é suprimir a sinestesia, reduzindo a intensidade da comparação; a olheira torna-se sujeito que afunda na sombra. A opção de Ribeiro é criar uma nova sinestesia na língua de chegada ("buracos de sombra"), mantendo uma imagem semelhante à do texto de partida.<sup>70</sup>

## Antítese e Oxímoro

A associação de idéias contrárias aparece constantemente em *Los siete locos* em construções como: "el odio *antiguo*, exasperado por la humillación

<sup>70</sup> 1 ocorrência no Google para "buracos de sombra" e apenas o exemplo de Arlt para "cuévanos de sombra".



*reciente*" (Arlt, 1963: 213). Nesse caso, os tradutores optaram por uma "tradução direta" (Costa, 2001), fazendo coincidir a interpretação dos enunciados nos textos de partida e de chegada: "o ódio *antigo* exasperado pela humilhação *recente*" (Arlt, 1982: 57, Tradução de Cristaldo) e "o *antigo* ódio exasperado pela humilhação *recente*" (Arlt, 2000: 58, Tradução de Ribeiro).

Em outro momento, o narrador descreve a aparência física do Capitão, onde o tamanho de seu corpo contrasta com o de seu rosto: "Su *grandor físico* contrastaba con la ovalada *pequeñez de su rostro*" (Arlt, 1963: 197). Aqui, a estratégia de tradução de Cristaldo é a "omissão, exclusão de determinadas unidades de tradução" (Costa, 2001): "Seu *tamanho* contrastava com a ovalada *pequenez de seu rosto*" (Arlt, 1982: 44, Tradução de Cristaldo). A estratégia de Ribeiro é a "tradução direta": "Sua *grandeza física* contrastava com a ovalada *pequenez do seu rosto*" (Arlt, 2000: 46, Tradução de Ribeiro).

Na caracterização de Barsut, que chegava à casa de Erdosain "*siniestramente alegre, con una jovialidad de ebrio taciturno*" (Arlt, 1963: 174), o sinistro-funesto, calado-taciturno contrasta com o alegre e jovial. Os tradutores optaram por "traduções diretas" (Costa, 2001): "*sinistramente alegre, com uma jovialidade de ébrio taciturno*" (Arlt, 1982: 25, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 28, Tradução de Ribeiro). A mesma estratégia é seguida em "certidumbre remota" (Arlt, 1963: 200), traduzido para "certeza remota" (Arlt, 1982: 46, Tradução de Cristaldo; Arlt, 2000: 48, Tradução de Ribeiro).

No caso da descrição do escritório do Astrólogo, onde "*altísimo*" opõe-se a "*raso*": "La habitación era francamente siniestra, con su *altísimo* \_cielo *raso* surcado de telarañas" (Arlt, 1963: 181), ambos os tradutores optaram pela "omissão" (Cf. Costa, 2001), perdendo a oposição: "teto altíssimo" (Arlt, 1982: 30, Tradução de Cristaldo) e "altíssimo forro" (Arlt, 2000: 33, Tradução de Ribeiro).

Na descrição da cena em que o Astrólogo e Erdosain dialogam sobre o plano proposto por este último, contrastam o verbo "resonar", produzir som, e o advérbio "sordamente", que pode ser interpretado como secretamente ou sem

som: "Y mientras en la habitación las botas del Astrólogo *resonaban sordamente* en cada paso, Erdosain se lamentaba ya de que el 'plan' fuera tan simple y poco novelesco" (Arlt, 1963: 230). Cristaldo opta pela omissão do advérbio e com isso elimina a contradição entre os termos: "E enquanto as botas do Astrólogo *ressoavam* a cada passo naquela peça, Erdosain já lamentava que o 'plano' fosse tão simples e pouco novelesco" (Arlt, 1982: 70, Tradução de Cristaldo). Ribeiro opta pela "tradução direta": "E enquanto no quarto as botas do Astrólogo *ressoavam surdamente* em cada passo, Erdosain já se lamentava de que o 'plano' fosse tão simples e pouco novelesco" (Arlt, 2000: 71, Tradução de Ribeiro).

No último exemplo destacado, Arlt opõe o verbo "sonar" ao advérbio "quedamente", em voz baixa: "*Sonaba quedamente* la lluvia en las hojas de las higueras" (Arlt, 1963: 354). Os tradutores optam por uma "tradução direta", mas com soluções diferentes: Cristaldo recupera o advérbio que omitiu na expressão anterior, criando o contraste entre as palavras e oferecendo uma compensação para a perda estilística no exemplo precedente; Ribeiro opta por uma tradução mais próxima da acepção da palavra<sup>71</sup> e adota uma estratégia de "domestificação" do texto de partida à língua de chegada, com a introdução do diminutivo.

A chuva *soava surdamente* nas folhas das figueiras (Arlt, 1982: 170, Tradução de Cristaldo)

A chuva *soava baixinho* nas folhas das figueiras (Arlt, 2000: 168, Tradução de Ribeiro)

### *Significantes-chave*

Verificaremos primeiramente as soluções dos tradutores para a rede de significantes identificada por Berman (2007: 28, *mimeo*) em *Los siete locos*. Segundo o autor, há neste romance "uma certa dimensão de aumentatividade

---

<sup>71</sup> Cf. DRAE: 1. adv. m. En voz baja o queda.

que representa o tamanho exagerado dos pesadelos”, de forma que a seguinte rede de aumentativos “simboliza uma das dimensões essenciais” da obra:

portalón – alón – jaulón – portón – gigantón – callejón

Pode-se acrescentar a esta lista o aumentativo “muchachón” (Arlt, 1963: 320). Estes termos aparecem ao longo do romance, em diferentes capítulos; identificamos todas as ocorrências no texto de partida e nas traduções, registrando as seguintes opções de cada tradutor:<sup>72</sup>

portão – mecha – jaula – portão – gigante – rua/avenida - rapagão (Tradução de Cristaldo, 1982)

portal/portão – mecha – jaula – portão – gigantão - beco/ruas – garotão (Tradução de Ribeiro, 2000)

Observa-se que ocorreu em ambas as traduções a tendência deformadora destacada por Berman (2007: 28, *mimeo*): “a destruição das redes significantes subjacentes”. “Portalón” e “portón” foram traduzidos para “portão” na maior parte dos casos (somente em um deles para “portal”), perdendo-se a distinção quanto à sua dimensão. Ribeiro optou por manter dois aumentativos: gigantão – garotão, e Cristaldo manteve apenas “rapagão”.

A seguinte rede de significantes identificada refere-se à caracterização da paisagem, sempre nublada e opaca; os substantivos “tiniebla”, “neblina”, “niebla” aparecem diversas vezes ao longo do texto de partida,<sup>73</sup> configurando uma atmosfera sombria e densa. Essa caracterização da paisagem está relacionada, por sua vez, com a confusão mental vivida por Erdosain, que o impede de ver as coisas com clareza, e com a ambigüidade quanto ao que é fantasia ou realidade; a atmosfera do romance situa o leitor no mundo dos

---

<sup>72</sup> Os aumentativos aparecem, respectivamente, 3 vezes, 1 vez, 3 vezes, 4 vezes, 1 vez, 4 vezes e 1 vez.

<sup>73</sup> “Tiniebla”: 23 vezes; “neblina”: 17 vezes; “niebla”: 3 vezes.

sonhos de Erdosain, em sua visão fantasiosa da paisagem e dos acontecimentos. Nesse sentido, os adjetivos a seguir contribuem para a configuração de imagens poucos claras, turvas e que remetem a olhos vidrados, como cobertos por uma camada líquida e olhando no vazio:

1. borroso/a – 2. aguanoso/a – 3. vidrioso – 4. fangosa – 5. lechosa – 6. algodonosa – 7. verdosa/o – 8. azulosa

Os adjetivos foram traduzidos da seguinte forma:

1. difuso/a, apagada, confuso – 2. aguada, cheios de água, omissão do adjetivo - 3. brilho, vidrados – 4. lamacentas – 5. leitosa – 6. algodoadas – 7. esverdeados/as, verdosos – 8. azulada (Tradução de Cristaldo, 1982)

1. apagado/a, desvanecidas – 2. aquosa/os – 3. embaçadas, vidrado – 4. lamacentas – 5. leitosa – 6. algodoadas – 7. esverdeados/as – 8. azulada (Tradução de Ribeiro, 2000)

Observa-se que na tradução de Cristaldo, o significado subjacente de “borroso” foi explicitado com a escolha de “confuso”; no segundo exemplo, o adjetivo “aguanoso” foi, em um momento, clarificado com uma explicação e, em outro, omitido; o adjetivo “vidrioso” passou para o substantivo “brilho”, assim, a cadeia de adjetivos foi reduzida ao longo do texto, operando-se novamente a tendência deformadora destacada por Berman. Na segunda tradução, os adjetivos foram mantidos e a tradutora optou por termos diferentes no primeiro e terceiro exemplos, aumentando a rede quantitativamente, entretando, em ambas as traduções, os adjetivos escolhidos não produzem o jogo sonoro que produzem no texto de partida, de forma que o efeito estilístico de seu encadeamento fica comprometido.

## 2. Aspectos da oralidade

### *Formas de tratamento*

As variações nas formas de tratamento identificadas nos diálogos de *Los siete locos* estão relacionadas com o tipo de relação que se estabelece entre as personagens. Os traços indicativos de relações de poder e submissão são aspectos relevantes no enredo, pois a sucessão de acontecimentos está constantemente marcada pela tensão entre domínio e opressão, entre alianças e traições.

Na relação hierárquica e profissional entre Erdosain e seus superiores na companhia, o tratamento é formal, caracterizado fundamentalmente pelo uso do pronome “usted”; nesta situação, Erdosain está acuado pelos três homens que o interrogam: Gualdi, ‘que tanto o humilhara a pesar de ser um socialista, o subgerente que olha com insolência para sua gravata esfiapada e o diretor que volta um olhar cínico e obsceno em sua direção’. Observa-se a mesma forma de tratamento nos diálogos com o Astrólogo e Haffner, que ocupam uma posição superior na escala de valores de Erdosain: o primeiro é o líder do “projeto revolucionário” da “sociedade secreta”, é um sábio que Erdosain admira por sua genialidade; Haffner é um “cafetão” de renome, que goza de certo prestígio entre os seus, que carrega um revólver na cintura e mantém uma postura imponente; no diálogo entre eles, Erdosain está mais uma vez em uma posição humilhante, vai pedir dinheiro emprestado para saldar sua dívida com a companhia, está mal vestido e é interrogado sobre seus atos. Em outro diálogo, entre Erdosain, Elsa – sua esposa – e o Capitão – o homem com quem ela foge, há uma variação entre informalidade entre os dois primeiros e formalidade com o último; pode-se observar também uma relação desigual entre Erdosain e o Capitão: este o humilha ao levar sua esposa de dentro de sua própria casa, diante de seus olhos, é um homem grande, com ‘vigor atlético dentro de seu uniforme e examina-o com insolência, como a um inferior’.

Em contraposição, o diálogo entre Erdosain e o farmacêutico Ergueta, por quem o protagonista não mostra muito respeito, descrevendo-o como um

cretino, um louco com idéias absurdas, é informal, marcado pelo uso do pronome “vos”.<sup>74</sup> A mesma forma de tratamento é utilizada na conversa com Barsut, a quem despreza profundamente; a visão desigual que Erdosain tem do Astrólogo e de Barsut, por exemplo, pode ser vista na seguinte passagem: “Barsut experimentaba un singular placer en insultarlo al Astrólogo. Y es que no quería reconocer que era inferior al otro” (Arlt, 1963: 274).

Esta relação de significados torna a variação na forma de tratamento um aspecto relevante na composição interna do texto e uma questão importante para sua tradução, para além das diferenças interculturais relativas ao uso de pronomes de tratamento, ou seja, mesmo que se considere que nos contextos da língua de partida e língua de chegada, a questão da formalidade/informalidade na língua falada seja diferente, a tradução ganha em buscar uma maneira de diferenciar as relações estabelecidas entre as personagens do romance em seus diálogos.

Nos exemplos mencionados, observa-se que Ribeiro manteve em todos os casos a variação “vos/usted”, utilizando “você/senhor”. Cristaldo, por sua vez, utilizou o pronome de tratamento “senhor” no diálogo entre Erdosain e os superiores da companhia, mas passou para “você” nos diálogos com o Astrólogo e Haffner, equiparando-os às conversas com Ergueta e Barsut. No caso do diálogo com o Capitão, há uma variação entre “senhor” e “você”, como mostra o exemplo:

- Sim, certo – objetou o capitão. – O *senhor* compreende que certas coisas não se deve perguntar...  
Erdosain ruborizou.
- Talvez o *senhor* tenha razão...desculpe...
- E como *você* não ganhava para sustentá-la (Tradução de Cristaldo, 1982: 44)

A consequência de ignorar as variações nas formas de tratamento entre as personagens na tradução é que se perde um conteúdo simbólico adjacente à trama do romance e relevante para a compreensão da complexidade das relações interpessoais relatadas.

---

<sup>74</sup> Na Argentina, utiliza-se “vos” (pronome pessoal de tratamento da segunda pessoa do singular) como sinal de familiaridade e amizade.

## Lunfardo

Vejam os as soluções dos tradutores de *Los siete locos* para alguns termos do lunfardo selecionados no texto: optaram, na maior parte dos casos, por uma estratégia domesticadora,<sup>75</sup> encontrando palavras em português com significado semelhante, sem manter a referência ao termo em língua estrangeira, como nos exemplos das palavras utilizadas por Arlt para designar a mulher que vive da prostituição:<sup>76</sup>

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Atorranta	Vagabunda	Vagabunda
Coja	Meretriz	Coxa
Ramera	Prostituta	Rameira
Yiranta	Mulher de rua	Mulher da rua

Ao traduzir um vernacular estrangeiro por um vernacular local, opera-se uma das “tendências deformadoras” apontadas por Berman (2007: 30, *mimeo*): a “vulgarização”, e se explicita a dificuldade de manter na tradução as marcas da língua de partida, especialmente no que tange ao lunfardo como vocabulário que cumpre uma função específica no romance.<sup>77</sup>

No caso da tradução de *coja* para *meretriz* se dá outra “tendência deformadora”: “a destruição das redes significantes subjacentes” (Berman, 2007: 28, *mimeo*), posto que o apelido *La Coja*, atribuído à Hipólita, refere-se à sua atividade profissional, mas também à sua aparência física, constituindo, juntamente com os apelidos dados a outros personagens, uma rede de significantes que se refere à mutilação, à degradação dos corpos pela vida

<sup>75</sup> Conforme as duas formas de traduzir definidas por Schleiermacher (2001: 43).

<sup>76</sup> Nos dois quadros de exemplos a seguir não se indicarão o número das páginas devido à diversidade de vezes em que os termos aparecem ao longo do texto.

<sup>77</sup> Sobre essa discussão, ver também O’Shea (2007:3, *mimeo*) que, ao pensar as possibilidades de tradução do dialeto na ficção de Flannery O’Connor, afirma a insuficiência de duas possíveis estratégias: 1) substituir o dialeto regional ou social por uma linguagem padrão, e 2) substituir um dialeto identificado na obra originária por outro, geograficamente localizado na cultura de chegada. Como solução, o autor propõe “criar um dialeto artificial, mas que soe autêntico, convincente, ou seja, uma invenção ficcional capaz de produzir os efeitos desejados”, o que seria “fácil de preconizar, mas difícil de implementar”. Nesse mesmo sentido, Hernández (2004: 5) afirma, ao refletir sobre as traduções de Pirandello ao espanhol, que mais adequado do que substituir um dialeto por outro é produzir uma linguagem informal natural (*lenguaje jergal natural*), que deixe claro que se trata de um dialetismo, e reprocessar somente uma parte das palavras do texto de partida, justamente as necessárias para esclarecer a função designada ao dialeto no texto.

moderna; nesse sentido, em *Los siete locos*, temos *La Bizca* (filha da dona da pensão em que mora Barsut) e *El castrado* (O Astrólogo).<sup>78</sup>

Um segundo grupo de termos destacados são aqueles utilizados por Arlt para designar o homem que vive da exploração da prostituição.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
“Macrós” (com e sem aspas)	Gigolô Proxeneta cafetão (sem aspas)	“Cafifas” (com e sem aspas)
“Cafishio” (com e sem aspas)	Gigolô Cafetão (sem aspas)	“Cafetão” (com e sem aspas)
“Marlú”	Gigolô	“Gigolô”
“Fioca”	Cafetão	“Cafiola”
“Canfinfleros”	Gigolôs	Gigolôs
“Polacos” polacos	Gigolôs “polacos”	“Cafifas” polacos

Nesse caso, observa-se um “empobrecimento quantitativo” nas traduções (Berman, 2007: 27, *mimeo*), na medida em que há uma redução da multiplicidade de significantes dados pelo escritor para o mesmo significado, ou seja, os 6 significantes no texto de partida são reduzidos para 3 na primeira tradução e para 4 na segunda.

Observam-se duas características na tradução de Cristaldo: 1) a variação de opções para traduzir o mesmo termo e, conseqüentemente, a destituição da particularidade de cada um; 2) a não correspondência do uso de aspas no texto de partida e no texto traduzido, aspecto relevante na medida em que a “anarquia” na colocação das aspas é uma característica da escrita de Arlt.<sup>79</sup>

Na segunda tradução, nota-se uma estratégia preconizada por Ribeiro (2000: 113) no artigo em que comenta dificuldades de tradução de Roberto Arlt:

<sup>78</sup> Ver Franco (1983: 342), que afirma que em Arlt “los seres quedan terriblemente mutilados por la vida moderna, mutilación que se refleja en los apodos de los personajes – ‘La Biza’, ‘La coja’ [...] y ‘El Castrado’ [...]”.

<sup>79</sup> Em relação à colocação das aspas, Ribeiro (2000: 114) segue o mesmo procedimento do autor, alternando seu uso conforme aparece no texto de partida.



trazer para o texto “ecos de uma linguagem não tão contemporânea”, utilizando termos como *cafiola*.<sup>80</sup>

Em um dos exemplos de palavras relacionadas com o universo da prostituição, Cristaldo utiliza uma estratégia estrangeirizante, mantendo o termo do texto de partida e inserindo uma nota explicativa:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Lata (p.191)	Lata (p. 38) N.T.: “fichas de metal para contabilizar o trabalho de uma prostituta em um prostíbulo”	Fichas (p. 41)

Com exceção do último exemplo, operou-se uma neutralização dos termos em lunfardo nas traduções, descaracterizando a linguagem peculiar utilizada na narrativa de Arlt, com o recurso a uma série de sinônimos que não remetem à língua estrangeira e não necessariamente representam uma linguagem marginal na cultura de chegada. Em outros exemplos, a neutralização resulta em uma descaracterização da fala de personagens como Ergueta e da linguagem ligada ao universo do jogo e da delinquência:

Texto de Partida <sup>81</sup>	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Te jugaste a los “burros” (p. 157)	Gastaste com <i>cartas</i> (p. 176)	Jogou nos ‘cavalos’ (p. 175)
Lo cual no te impide “escolazar” (p. 121)	O que não o impede de <i>jogar</i> (p. 137)	O que não te impede de “jogar” (p. 138)
¿Qué dirá el señor de mi “pinta” y de esta cara de burrero y de cafishio? (p. 156)	Que dirá o Senhor de minha cara e deste ar de cafetão? (p. 176)	O que dirá o Senhor da minha “pinta” e dessa cara de turfista e de cafetão? (p. 175)
Con su cara de “perrero” roía el puño de su bastón (p. 119)	Com sua cara de cachorro roía o punho de sua bengala (p. 135)	Com sua cara de “homem da carrocinha” roía a empunhadura da sua bengala (p. 135)
Una “mula” más grande que una casa (p. 123)	Uma mentira do tamanho de uma casa (p. 140)	Uma “lorota” do tamanho de um bonde (p. 140)
Un muchacho, un “purrete” (p. 157)	Um rapazola, uma criança (p. 177)	um garoto, um “fedelho” (p. 176)
Me “esgunfiaba” (p. 119)	Me enchia o saco (p. 135);	Me “enchia” (p. 136)

<sup>80</sup> Outro exemplo dado por Ribeiro (2000: 113) é a tradução de *guitas* para *pratas*, e não *grana*, o que “soaria muito contemporâneo”.

<sup>81</sup> Nos quadros a seguir, a edição utilizada como referência é a de 2005, *Los siete locos*, e, doravante, serão indicadas apenas os números das páginas.

Rajá, <i>turrito</i> , rajá (p. 17)	Se arranca, se arranca (p. 22)	Se manda, <i>safado</i> , se manda (p. 26)
Hay que ser <i>furbo</i> , <i>che</i> (p. 124)	É preciso ser <i>vivo</i> (p. 140)	é preciso ser <i>vivo</i> , <i>meu chapa</i> (p. 140)

Nos dois primeiros exemplos, a neutralização implica na desassociação do personagem com o ambiente social em que circula e a linguagem que lhe é própria. Quanto à caracterização de Ergueta, nota-se uma suavização de suas qualidades, ao atribuir-lhe um “ar de cafetão”, e não uma ‘cara de apostador e cafetão’, e uma cara de “cachorreiro” ou de “homem da carrocinha”, e não uma cara de trapaceiro;<sup>82</sup> da mesma forma, eleva-se o registro de sua fala ao traduzir “mula” para *mentira*, “purrete” para *criança* e “esgunfiar” para “encher” ou “encher o saco”, perdendo a dimensão social da linguagem que utiliza. As opções “lorota” e “fedelho” reproduzem o registro informal e se aproximam de uma linguagem marginal, revelando a estratégia de utilizar termos adequados ao nível sócio-cultural dos falantes na língua de chegada.

Cristaldo opta por algumas omissões, como a do adjetivo *turrito* e do vocativo *che*, perdendo elementos que enriquecem as marcas de oralidade do texto.<sup>83</sup> Ribeiro, por sua vez, opta por uma expressão semelhante em português, utilizando *meu chapa*, com o que se opera uma aproximação do texto de partida à cultura de chegada, apagando marcas emblemáticas da cultura de partida, como o mencionado vocativo ou a expressão *malevos del arrabal*, traduzida para *delinquentes dos subúrbios*; neste caso, a solução de Cristaldo aproxima mais o leitor da cultura de partida, com *malandros de arrabalde*. A despeito desses exemplos, Ribeiro (2000: 114) afirma que nos casos de “termos tipicamente portenhos”, como *compadrito*, prefere deixá-los no original, em *itálico*, por acreditar que a tradução não comportaria sua riqueza, solução que, no entanto, não se apresenta em *Los siete locos*.

<sup>82</sup> O termo “perrero” aparece em outro contexto, com outra conotação: “Verdugos escogidos por su fortaleza cazaban a los tristes con lazo de acogotar perros, llegando a ser visible cierta escena: una madre, alta y desmelenada, corria tras el jaulón de donde, entre los barrotes, la llamaba su hijo tuerto, hasta que un ‘perrero’ aburrido de oírla gritar, la desmayó a fuerza de golpes en la cabeza” (Arlt, 2005: 11), onde as traduções parecem mais adequadas.

<sup>83</sup> Em uma das ocorrências do vocativo, Cristaldo o traduz para “tche” (Cf. Arlt, 1982: 136, tradução de Cristaldo).

O lunfardo aparece como parte constituinte do texto também na voz do narrador, ora com aspas, ora sem, o que pode ser atribuído à intenção de marcar certa distância entre o discurso do cronista e das personagens ou de enfatizar um sentido especial no uso de determinado termo,<sup>84</sup> mas em qualquer caso demonstrando a amálgama de vozes na narrativa, o intuito de trazer para a literatura termos oriundos de grupos sociais marginalizados e a afinação entre a linguagem utilizada e a violência dos temas e situações apresentados. Como na descrição do restaurante de segunda freqüentado por Erdosain: carregado, escuro, sombrio, nebuloso, onde se reúnem delinqüentes e há uma tensão no ar. Ocorre uma suavização desse ambiente, com a omissão ou neutralização de alguns termos, e a descaracterização do lunfardo na voz do cronista, quando se elimina o substantivo *fonda* ou se o traduz para *botequim*, deixando de ser um estabelecimento de comida barata, de qualidade duvidosa, para se tornar um local associado à boemia na cultura de chegada; ou quando se traduz *jetas* para *bocas* ou *hongos* para *chapéus* ou *chapéus de feltro*.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
En aquel cubo sombrío, de techo cruzado por enormes vigas, y que la cocina de la <i>fonda</i> inundaba de neblina de menestra y de sebo, se movía el tumulto oscuro, una “ <i>merza</i> ” de ladrones. (p. 118)	Naquele cubo sombrio, de teto cruzado por enormes vigas, e que a cozinha inundava de neblinas de guisado e sebo, se movia o tumulto obscuro, uma <i>cambada</i> de ladrões. (p. 134)	Naquele cubo sombrio, de teto cruzado por enormes vigas, e que a cozinha do <i>botequim</i> inundava de neblinas de ensopado e de sebo, movia-se o tumulto escuro, uma “ <i>gangue</i> ” de ladrões. (p. 134)
En aquella bruma hedionda los semblantes afirmaban gestos canalleros, se veían <i>jetas</i> como alargadas por la violencia de una estrangulación [...] <i>Rateros</i> y “ <i>batidores</i> ” con perfil de tigre, la frente hundida y la pupila tiesa. Un vocerío ronco vomitaba estos racimos espatarrados en los bancos y acodados a los mármoles, entre los que	Naquela bruma hedionda os rostos afirmavam gestos canalhas, viam-se <i>bocas</i> como que alongadas pela violência de uma estrangulação [...] <i>Gatunos</i> e <i>dedos-duros</i> com perfil de tigre, a fronte afundada e a pupila tensa. Aquela massa esparramada nos bancos e acotovelada nos mármoles vomitava um vozerio rouco, e entre	Naquela bruma fedorenta os semblantes afirmavam gestos canalhas, viam-se <i>fuças</i> como que alongadas pela violência de um estrangulamento [...] <i>Gatunos</i> e “ <i>dedos-duros</i> ” com perfil de tigre, a testa afundada e a pupila tesa. Esses bandos escarrapachados nos bancos e acotovelados nos mármoles vomitavam um vozerio rouco, entre os quais deslizavam os “ <i>punguistas</i> ”;

<sup>84</sup> Cf. Viñas (2005: 124) e Ribeiro (2000: 114).

se deslizaban los “ <i>lanceros</i> ”, de traje adecentado, cuello flojo, chaleco gris y <i>hongos</i> de siete pesos. (p. 118)	eles deslizavam os <i>punguistas</i> , decentemente trajados, colarinho frouxo, terno cinza e <i>chapéus</i> de sete pesos. (p. 134)	de traje decente, colarinho frouxo, colete cinza e <i>chapéu de feltro</i> de sete pesos. (p. 134)
---	--	--

Finalmente, nos últimos exemplos destacados, ao descrever a aparência do Buscador de Ouro, o cronista utiliza a expressão *hombre de tapete*, omitida por Cristaldo, o que empobrece a caracterização do personagem. A opção *espiar* para traduzir o verbo *bizquear*, por sua vez, descaracteriza o uso do lunfardo na voz do narrador, bem como as traduções *apertar* e *sacudir* para *zamarrear*, atenuando as combinações de níveis de fala na narrativa:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
El Buscador de Oro hablaba convulsivamente, guiñando los ojos, levantando ya una ceja, ya la otra, <i>zamarreándolo</i> amistosamente por el brazo. (p. 107)	O Buscador de Ouro falava convulsivamente, piscando os olhos, levantando ora uma sobrancelha, ora outra, <i>apertando-o</i> amistosamente pelo braço. (p. 122)	O Buscador de Ouro falava convulsivamente, piscando os olhos, levantando ora uma sobrancelha, ora outra, <i>sacudindo-o</i> amistosamente pelo braço. (p. 123)
Así su cara era la de un <i>hombre de tapete</i> , acostumbrado a <i>bizquear</i> tras de los naipes (p. 103)	Seu rosto era o de um homem acostumado a <i>espiar</i> os naipes. (p. 117)	Assim, sua cara era a de um <i>homem de jogo</i> acostumado a <i>espiar</i> atrás das cartas. (p. 118)

Procuramos demonstrar a relevância do lunfardo na narrativa de Roberto Arlt, no sentido da caracterização dos personagens, da intenção de inserir a voz do *arrabal* na literatura e de nela representar a amálgama de vozes da sociedade portenha da época.

Nesse sentido, aponta-se a relevância de pensar *como* traduzir este vocabulário específico, com fortes marcas histórico-sociais e culturais, trazendo-o para outro momento histórico e outro contexto sócio-cultural. Observamos que as estratégias dos tradutores de *Los siete locos* foram diversificadas, embora primordialmente tenham optado por domesticar os termos, encontrando em alguns casos, “equivalentes” associados à linguagem de grupos sociais análogos na cultura de chegada. Em casos minoritários, optaram por nota explicativa (revelando o movimento oposto, de aproximação

do leitor da tradução à língua de partida), e pela busca explícita de termos em desuso no português, procurando remeter a um contexto histórico pretérito. Em alguns casos, nota-se a omissão de termos chave no texto traduzido.

De modo geral, especificamente quanto ao lunfardo, observa-se que ocorre nas traduções um “empobrecimento quantitativo” em relação à variedade lexical do texto de partida, bem como uma descaracterização das vozes dos personagens e da dimensão social da linguagem que utilizam; da mesma forma, atenua-se o impacto do lunfardo na voz do cronista, o efeito da combinação de níveis de fala na narrativa e a confusão entre as vozes (cronista e personagens) no romance.

### *Expressões idiomáticas*

Destacamos exemplos de expressões metafóricas tipicamente argentinas ou próprias da língua espanhola que aparecem em *Los siete locos* e veremos as soluções dos tradutores:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Sacar canas verdes (p. 168)	Arrancar os cabelos (p. 20)	Dar dor de cabeça (p. 23)
Sin ton ni son (p. 172)	A torto e a direito (p. 24)	A torto e a direito (p. 27)
Eso es harina de otro costal (p. 195)	Isso é farinha de outro saco (p. 41)	Isso são outros quinhentos (p. 44)
Hacer mala sangre (p. 175)	Se irritar (p. 26)	Esquentar a cabeça (p.29)
Irse por las ramas (p. 224)	Perder o fio da meada (p. 65)	Perder o fio da meada (p.66)
Sacar las castañas del fuego (p. 231)	Tirar as castanhas do fogo (p. 71)	Livrar dessa enrascada (p. 72)
<i>Gucese seule ne peu pas mener son cu</i> (p. 190)	<i>“Gucese seule ne peu pas mener son cu”</i> N.T.: Puta sozinha não pode conduzir sua bunda (p. 38)	<i>“Gueuse seule ne peut pas mener son cul”</i> (p. 41)
Hacer “la calle” (p.15)	“Fazer o <i>trottoir</i> ” (sic, p. 20)	“Fazer a rua” (23)

Nos primeiros exemplos, os tradutores optaram por “usar uma expressão com o sentido semelhante, mas forma diferente” (Baker, 1992), deixando de trabalhar, no segundo caso, a rima e a concisão.

No terceiro exemplo, Cristaldo optou por “usar uma expressão com sentido e forma semelhantes” (Baker, 1992), enquanto Ribeiro usou a primeira estratégia mencionada. A estratégia de Cristaldo parece ter sido adaptar uma expressão idiomática comum na língua de chegada: “farinha do mesmo saco” para aproximar-se da expressão do texto de partida.<sup>85</sup>

No quarto e quinto exemplos, ambos os tradutores optam novamente por “usar uma expressão com sentido semelhante, mas forma diferente” (Baker, 1992).

No sexto caso, a estratégia de Cristaldo é “usar uma expressão com sentido e forma semelhantes”; trata-se de uma expressão pouco freqüente em português, que consta no dicionário Houaiss e apresenta algumas ocorrências na mídia brasileira, de maneira que seu uso pode contribuir para a assimilação crescente da expressão pela cultura de chegada.<sup>86</sup> A estratégia de Ribeiro é novamente “usar uma expressão com sentido e forma semelhantes” (Baker, 1992).

O provérbio em francês no texto de partida é apresentado em itálicos e sem aspas, na edição de 1963 de *Los siete locos*, e em itálicos e com aspas em uma edição de 2005, complementarmente consultada. Na edição de 2005, o provérbio aparece como: “Gueuse seule ne peut pas mener son cul”. Carbone (2006: 169) afirma que na riqueza do léxico arltiano somam-se também expressões estrangeiras deformadas, geralmente relacionadas com o universo da prostituição, de forma que é possível supor que a grafia das palavras “gucose” e “cu” tenha sido alterada propositadamente pelo escritor. A

---

<sup>85</sup> “Farinha do mesmo saco”: 27.100 resultados no Google; “farinha de outro saco”: 23 resultados no Google.

<sup>86</sup> 40 resultados no Google. Exemplo: “Lula tratou de tirar as castanhas do fogo dizendo que as pessoas, quando são interrogadas por institutos de opinião a respeito da fome que passam ‘têm vergonha’ de reconhecê-lo.” (mídia sem máscara: <http://www.midiasemmascara.org/artigo.php?sid=3211>).

estratégia de Cristaldo foi manter a mesma grafia alterada no texto de chegada e apresentar o provérbio entre aspas e itálicos. Ribeiro optou pela “correção” dos termos do provérbio e por apresentá-lo entre aspas e sem itálicos.

No último exemplo, Cristaldo utiliza uma estratégia estrangeirizante, remetendo à expressão em francês, “faire le trottoir” (por equívoco ou com a intenção de reproduzir a característica de alterar a grafia de expressões em francês, “trottoir” está escrito somente com um “t”). Ribeiro opta por uma tradução literal que não possui a mesma conotação nas duas línguas, embora na leitura do texto se faça rapidamente a associação com a prostituição.

Assim, com exceção de dois casos na tradução de Cristaldo, a estratégia primordial de tradução nesses exemplos é a busca de uma expressão “equivalente” na língua de chegada, operando o que Berman (2007: 30, *mimeo*) chama de “destruição das locuções”, priorizando a aproximação do texto traduzido ao leitor e não a aproximação deste à cultura do texto de partida, e não revelando uma preocupação específica com as peculiaridades de cada expressão, como a sonoridade no segundo exemplo.

## **Considerações finais**

Ao traduzir uma obra, o tradutor deve dedicar atenção semelhante à do autor do texto de partida para elaborar com toda a riqueza de detalhes o texto de chegada. Isso exige um conhecimento profundo da particularidade do autor traduzido e um domínio de ambas as línguas e literaturas em contato.

A observação das passagens selecionadas permite perceber que a recriação dos enunciados exige grande sensibilidade do tradutor para apreender e reconstruir a subjetividade materializada nas combinações singulares feitas pelo escritor. A imagem descrita no texto de partida é única, produto da relação do autor com sua língua; ao ser traduzida para outra língua, exigirá outra enunciação e passará a existir somente através desta, que também será única, não podendo ser apenas cópia ou transposição mecânica das palavras.

É nesse sentido que o tradutor torna-se evidente, autor da obra traduzida, e esta se constitui como um texto autônomo, que será lido de forma independente do texto de partida. O autor criou a obra a partir de sua experiência de vida, de seu domínio lingüístico e literário, dentro dos limites dados por sua língua e, ao mesmo tempo, inovou seu uso com seu estilo próprio; o tradutor lê e interpreta esta obra a partir de seu conhecimento da outra língua, do autor e da literatura estrangeira, logo, recria esta interpretação a partir de sua experiência de vida, seu conhecimento sobre a literatura do sistema de chegada e dentro dos novos e diversos limites e possibilidades oferecidas pela língua para a qual traduz; sua arte está justamente na inovação no uso da mesma que irá ser capaz de traduzir as expressões singulares que conferem riqueza ao texto de partida.

Conciliar a apresentação do autor, da língua e cultura de partida, ou seja, do estrangeiro, com a elaboração de uma tradução que respeite o caráter da língua de chegada, é um desafio cuja superação exige “arte e medida” por parte do tradutor (Cf. Schleiermacher, 2001: 57).



No caso da obra de Roberto Arlt, as dificuldades acima apontadas constituem grandes desafios para os tradutores e não há *uma* forma correta de traduzi-las; diante da complexidade que se apresenta, cabe aos tradutores uma grande dose de sensibilidade para apreender a arte do autor e uma grande habilidade para recriar seus procedimentos estilísticos.

De maneira geral, as metáforas, comparações metafóricas e personificações foram reconfiguradas nas traduções, com perdas estilísticas em alguns casos (tradução de metáfora para comparação, redução da variação lexical ou omissão de determinadas unidades de tradução), mas sem implicar a descaracterização desses recursos ao longo do texto.

A análise das traduções das sinestesias revela soluções diferentes dos tradutores, com perdas e ganhos significativos, que ora privilegiam o sentido ora a sonoridade da expressão. Nos casos em que há omissão de termos que configuram o sentido metafórico da expressão, ocorre uma perda da intensidade estilística do texto de partida.

Particularmente na tradução de Ribeiro, destacaram-se dois exemplos em que a tradutora parece ter optado pela sonoridade das expressões (“sabor de soluço” e “rugas de amargura”), o que pode revelar a intenção de oferecer compensações para perdas estilísticas que ocorrem em outros momentos do texto,

Quanto à antítese e os oxímoros, a análise indica que a tradução perde expressividade nos casos em que se omitem termos que representam oposições e, com isso, se elimina a função das pequenas estruturas no conjunto do texto, ou seja, se ignora a relevância de detalhes significativos que possuem uma relação de significação maior no enredo. Quanto às redes de significantes-chave, observa-se a ocorrência da “tendência deformadora” destacada por Berman, de modo que seria possível supor que não foi uma questão privilegiada pelos tradutores.

O segundo grupo de aspectos selecionados para a análise pode ser considerado particularmente interessante para revelar a língua e a cultura

estrangeiras no texto traduzido, especialmente as expressões idiomáticas e o lunfardo, na medida em que são elementos do discurso bonaerense dos anos 1920-30, reelaborados na literatura de Arlt. No entanto, a estratégia dos tradutores foi, na maior parte dos exemplos, “usar uma expressão com sentido semelhante, mas forma diferente” (Baker) - exceto duas expressões traduzidas por Cristaldo com um “sentido e forma semelhantes” (Baker) - operando o que Berman chamaria de “destruição das locuções”. Em relação ao lunfardo, na maior parte dos casos, os tradutores optaram por uma “vulgarização”, traduzindo o vernacular estrangeiro para um vernacular local (Cf. Berman), com exceção de alguns exemplos em que Ribeiro optou por uma compensação, resgatando termos de pouco uso em português e trazendo ecos de outra época na língua de chegada, e das notas explicativas utilizadas por Cristaldo.

Em um balanço final, é importante lembrar que a tradução de Ribeiro foi publicada 18 anos depois da tradução de Cristaldo, depois de 10 traduções de *Los siete locos* ao francês, inglês e italiano, bem como 3 traduções de outras obras do escritor para o português do Brasil, entre elas uma realizada pela própria Ribeiro, enquanto haviam sido publicadas apenas 3 traduções de Roberto Arlt para o italiano antes da publicação da primeira tradução do escritor para o português. Além disso, como vimos no capítulo II, os estudos acadêmicos sobre Arlt e sua notoriedade na imprensa do país têm sido crescentes a partir da década de 1990, de modo que o material disponível para a investigação e embasamento teórico de sua tradução parece ser muito maior do que era nos anos 1980. Com isso, reiteramos o pioneirismo de Janer Cristaldo em apresentar o escritor Roberto Arlt ao público leitor brasileiro e destacamos o enriquecimento representado pelos estudos e traduções subsequentes.

## Bibliografia

Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005.

\_\_\_\_\_. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Os sete loucos & Os lança-chamas*. Tradução, apresentação e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. “Como se escreve um romance”. Tradução de Maria P. G. Ribeiro. Em: \_\_\_\_\_. *Os sete loucos e Os lança-chamas*. Tradução de Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000, pp. 393-397.

\_\_\_\_\_. *Viagem terrível*. Tradução, introdução e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, Iluminuras, 1999. 125 p.

\_\_\_\_\_. *Armadilha mortal*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1997.

\_\_\_\_\_. *Un argentino entre gangsters. Cuentos policiales*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

\_\_\_\_\_. *Os sete loucos*. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Franciso Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. Em: \_\_\_\_\_. *Novelas completas y cuentos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963, tomo 1, pp. 159-382.

Arrigucci Jr, Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 2005, volume 39, número 1, pp. 9-18.

Assunção, Ronaldo. “A problemática do idioma dos argentinos em Borges”. São Paulo: Scielo Proceedings, Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2, 2002. Acesso em: 28 Abril 2007. Disponível em:

[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300052&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300052&lng=en&nrm=abn).

Astutti, Adriana. "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo". *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, v.6, pp. 417-445.

Auerbach, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Baker, Mona. "The translation of idioms: difficulties" e "The translation of idioms: strategies". Em:\_\_\_\_\_. *In other words a coursebook on translation*. London: Routledge, 1992, pp. 68-78.

Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madri: Castalia, 1985.

Benjamin, Walter. "A tarefa-renúncia do Tradutor". Tradução de Susana Kampff Lages. *Antologia Bilíngüe: Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: NUT/UFSC, 2001. Volume I, pp. 188-215.

Berman, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue longínquo. Tradutores: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. (Inédito) NUPLITT, 2007. *Mimeo*

\_\_\_\_\_. "A arqueologia da tradução". In: A. Berman, *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002, Conclusão, pp. 314-325.

\_\_\_\_\_. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard, 1995. Tradução de Marlova Assef, *Mimeo*.

Biblioteca digital de literatura – Núcleo de pesquisa em informática, literatura e lingüística (NUPILL): <http://www.nupill.org/>

Blanco, Omar J. "Boedo. Una mirada...". Biblioteca Electrónica. Caracas, Venezuela; consultado em 27/09/05: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/home/>

Boase-Beier, Jean. "Translation and style: a brief introduction". *Language and Literature*, 2004, 13, 9, versão *on line* em [www.sagepublications.com](http://www.sagepublications.com)

Bolig, Ben. "One or several betrayals? Or, When is betrayal treason? Genet, Arlt and the Argentine Liberal Project". *Bulletin of Latin American Research*, vol 22. no. 4, pp. 401-419, 2003.

Borré, Omar. *Roberto Arlt, su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, 3ª edição.

Campos, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". Em Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. Capítulo 2, pp. 31-48.

\_\_\_\_\_. "Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador". Malcom Couthard, Carmem Rosa Caldas Coulthard, organizadores. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1991, pp. 17-31.

Candido, Antonio. "Na noite enxovalhada". Em: Candido, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 147-152.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, 8ª edição.

\_\_\_\_\_. "A personagem do romance". Em: Candido, Antonio *et alli*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968, pp. 52-80.

Capdevila, Analía. "Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad." Em: Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, v.6, pp. 225-244.

Carbone, Rocco. *El imperio de las obsesiones, Los siete locos, de Roberto Arlt: un grottexto*. Memoria doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zurich, 2006.

Casanova, Pascale. *A República mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Corbellini, Helena. *Roberto Arlt*. Montevideo: Editorial Técnica, 2000.

Costa, Mércia Elena de Souza. “Tradução e teoria da relevância: a semelhança interpretativa na tradução d’Os Cadernos de Malte Laurids Brigge”. Em: Fábio Alves (organizador). *Teoria da relevância e Tradução: conceituações e aplicações*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001.

Cunha, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

Diccionario de la lengua española vigésima segunda edición:

<http://buscon.rae.es/drael/>

Diccionarios elmundo.es: <http://www.elmundo.es/diccionarios/>

Diccionario de lunfardo Todo tango:

<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/lexicon/lexicon.html>

Diccionario del lunfardo argentino:

<http://www.nacionesunidas.com/diccionarios/argentina.htm>

Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

Dicionário Aurélio – século XXI

DITRA – Diccionario de tradutores literários no Brasil:

<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/>

Eujenián, A. e Giordano, A. “Las revistas de izquierda y la función de la literatura”. Em: Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, v.6, pp. 395-415.

Even-Zohar, Itamar. “The making of culture repertoire and the role of transfer”, *Target*, v. 9, nº. 2, 1997, pp. 373-381.

\_\_\_\_\_. “A posición da traducción literaria dentro do polissistema literario”. Versão galega de X.M. Gómez, C. Noia e M. Sola Bravo. Introdução de Camino Noia. *Viceversa*, 2, 1996, pp.59-65.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1983.

Furlan, Luis Ricardo. “La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura”. Em: Noé Jitrik (org.). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006, 1ª. Edição, pp. 635-659.

Garcia, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

Gobello, José e Olivieri, Marcelo H. *Lunfardo, curso básico y diccionario*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2005.

Guerini, Andréia e Torquato, Carolina Pizzolo. “A literatura entre o Brasil e a Itália”. *Diário Catarinense*, 11/02/2006, Caderno Cultura, pp. 2-3.

Guzmán, Flora. “Introducción” a Roberto Arlt. *Los siete locos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, pp. 9-80.

Hernández, Belén. “La traducción de dialectalismos en los textos literarios”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº. 7, junho 2004. Disponible em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/gtraduccion.htm>. Acesso em: 04 Julho 2007.

Hewson, Lance. Resenha de Michel Ballar (ed.). *Oralité et traduction*. Arras: Artois Presses Université, *Target*, v.15, nº. 2, 2003, pp. 355-389.

Jakobson, Roman. "Aspectos linguisticos da tradução". Em: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1978, pp. 63-72.

Jitrik, Noé. "La presencia y vigencia de Roberto Arlt". *Antología Roberto Arlt*. Mexico: Siglo Veintiuno editores, 1980, pp. 7-35.

Klitgard, Ida. "Taking the pun by the horns. The translation of wordplay in James Joyce's *Ulysses*", *Target*, v. 17, nº. 1, 2005, pp. 70-92.

Kulikowski, Maria Zulma M. "Roberto Arlt: a experiência radical da escritura". *Revista USP*, São Paulo, nº. 47, p. 105-111, setembro/novembro 2000.

Lambert, José. "La traduction". Angenot, Marc *et alli*. *Théorie Littéraire*. Paris: PUF, 1998, pp. 151-159.

Lapa, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1979.

Lefevere, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de Maria Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colefio de España, 1997.

Newmark, Peter. "The translation of metaphor". Em: \_\_\_\_\_. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Institute of English, 1981, pp. 84-96.

Noia, Camino. "Introducción". Em: Even-Zohar, Itamar. *A posición da traducción literária dentro do polissistema literario*. *ViveVersa*, Revista Galega de Traducción, nº. 2, 1996, pp. 57-65.

Nunes, Zeno Cardoso e Rui Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1982.



Onetti, Juan Carlos. "Introducción". Em: Arlt, Roberto. *Agua-fuertes Porteñas*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 2005, pp. 7-16.

O'Shea, José Roberto. "A tradução do dialeto na ficção de Flannery O'Connor". Comunicação apresentada no I Simpósio de Ficção Traduzida, UFSC, 12/03/2007, *Mimeo*.

Preti, Dino. "A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão". Em: \_\_\_\_\_. *A gíria e outros temas*. São Paulo: EDUSP, 1984, pp. 103-126.  
\_\_\_\_\_. *Sociolinguística: os níveis de fala*. São Paulo: Editora Nacional, 1977, 3ª. Edição.

Prieto, Adolfo. "Roberto Arlt, Los siete locos y Los lanzallamas". Em: *Roberto Arlt. Los siete locos y Los lanzallamas*. Venezuela: Ayacucho, 1978.

Retamoso, Roberto. "Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad". Em: Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, v.6, pp. 299-319.

Ribeiro, Maria Paula Gurgel. *Águas-fortes portenhas*. Dissertação de mestrado, São Paulo: FFLCH, 2001.

\_\_\_\_\_. "Traduzir Roberto Arlt". *Revista USP*, São Paulo, nº. 47, p. 112-115, setembro/novembro 2000.

Ribeiro, Darcy. "Brasis sulinos". Em: \_\_\_\_\_. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 408-444

Romero, José Luis. *Breve Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1979.

Russo, José Angel. *Antología poética. Letras de tango*. Buenos Aires: Editorial Basílica, 1999.

Sábato, Ernesto. *Sobre o romance argentino* (1953). Tradução de Janer Cristaldo. Campinas: Papirus, 1993. Disponível em: [www.ufrgs.br/cdrom/](http://www.ufrgs.br/cdrom/)

Saer, Juan José. "Uma vítima do simplismo ideológico". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 16 de Abril de 2000.

Saítta, Sylvia. "Roberto Arlt: la conspiración de la literatura". Entrevista publicada no jornal *Clarín* de 24/09/05 e consultada no dia 27/09/05, em: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/09/24/u-01010444.htm>

\_\_\_\_\_. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

\_\_\_\_\_. Prólogo a *Escuela de delincuencia*. Aguafuertes. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, pp. 7-12.

\_\_\_\_\_. "La escritura de una vida: breve (auto) biografía de Roberto Arlt". *Tramas, para leer la literatura Argentina*, Córdoba, vol. II, no. 5, 1996, pp. 129-180.

Sarco, Alvaro. "Alberto Hidalgo en la vanguardia argentina". *Identidades, reflexión, arte y cultura*. Edición nº. 73, 22/11/04; consultado em 27/09/05: <http://www.elperuano.com.pe/identidades/73/ensayo.asp>

Sarlo, Beatriz. *Una modernidade periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Schleiermacher, Friedrich. "Sobre os diferentes métodos de tradução". Tradução de Margarete von Mühlen Poll. *Antologia Bilíngüe: Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: NUT/UFSC, 2001. Volume I, pp. 26-89.

Toury, Gideon. "The nature and role of norms in translation". Em: \_\_\_\_\_. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1980, pp. 53-69.

Vega, J. Castro. *Aproximación al teatro de Roberto Arlt ("La isla desierta")*. Montevideo: Tupac Amarú Editorial, 1990, 39p.

Venuti, Lawrence. "Autoria" e "Direitos Autorais" *Escândalos da tradução, por uma ética da diferença*. Bauro, SP: EDUSC, 2002. Tradução de L. Pelegrin, L. M. Villela, M. D. Esqueda e V. Biondo. Capítulos 2 e 3, pp. 65-127.

\_\_\_\_\_. "Invisibility". In: L. Venuti. *The translator's invisibility*. London/New York: Routledge, 1995. Chapter 1.

\_\_\_\_\_. "A invisibilidade do tradutor". Tradução de *The translator's invisibility*. In: *Criticism*, v. XXVIII, n.º 2, Spring 1986, Wayne State UP, pp. 179-212.

Viñas, David. *Literatura argentina y política: II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. "Prólogo" a *Roberto Arlt. Antología*. La Habana: Casa de las América, 1967, pp. VII-XIX.

Willson, Patricia. "Traducción entre siglos: un proyecto nacional". Em: Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006, v.V, pp. 661-678.

\_\_\_\_\_. *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

\_\_\_\_\_. "Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial". Em: Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004a, v.9, pp. 123-142.

Vocabulario lunfardo: <http://webs.satlink.com/usuarios/f/fm2000/lunfa.htm>